أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث

الدكتور
عفيف البهنسي





في هذا الكتاب يؤكد المؤلف نظرياته في الجمالية الإسلامية ويحدد ميزاتها عن الجمالية الغربية، ويتوسع في تحديد الفرق بين المنظور البصري في الغرب، والمنظور الروحاني في الفن الإسلامي. ثم يتحدث عن إفلاس الفن الحديث في الغرب وعن بحث الفنانين عن مصادر إلهام جديدة وبخاصة في الجمالية الإسلامية التي أشار إليها الكتّاب الأوروبيون والتي تأثر بها الفنانون، بدءاً من دولاكروا وحتى الفنانين التجريديين. ولقد تحاشى المؤلف الحديث عن المصورين الأوروبيين الذين صوّروا الشرق كسائحين، اهتماماً في التوسع بالحديث عن أثر الجمالية الإسلامية على كبار الفنانين الذين شكّلوا في الغرب تيارات الفن الحديث الأساسية، الرومنتية والانطباعية والوحشية والنبية والسريالية والتكعيبية والتجريدية. ولقد اعتمد في تأليف هذا الكتاب على المراجع الأجنبية لتحقيق موضوعية الصدقة، التي تبدو واضحة في الصور الكثيرة التي تعمل بجلاء أثر الجمالية الإسلامية.

الجمالية الاسلامية
في الفن الحديث

١٩٩٧

الطَبعَة الأولىٰ

١٤١٨ هـ . ـ ١٩٩٨م.

نشر دار الكتاب العربي ــ القاهرة

ودار الوليد ــ دمشق

الطبعة الأولى ٢٠٠٠ نسخة


دار الكتاب العربي / دمشق

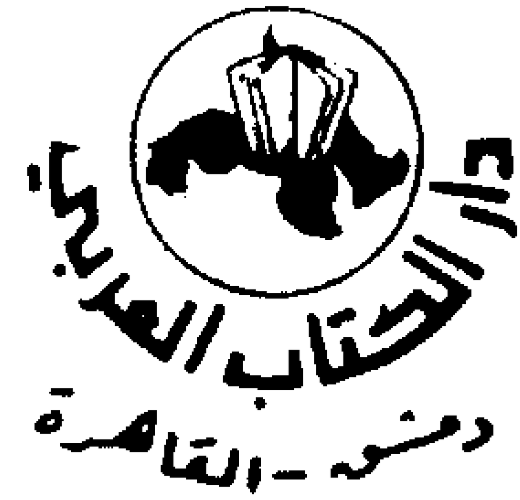
دمشق: الحلبوني ـ تلكس ٤١١٥٤١ ـ هاتف ٢٢٣٥٤٠١
القاهرة: ٥٢ ش عبد الخالق ثروت، شقة ١١
ت + فاكس ٢٦٩٤٤٤٨ ـ ٣٩١٦١٢٢

الدكتور عفيف البهنسي

الجمالية الاسلامية

في الفن الحديث

كتاب يبحث في
دور التراث الإسلامي
في تكوين الحداثة
الفنية في اوربا



الفصل الاول

كيف تكونت
الجمالية الاسلامية

١ ـ اسس جمالية الفن الاسلامي.
٢ ـ اشكاليات الفن الاسلامي.
٣ ـ بين الفن والفكر الاسلامي.
٤ ـ تكوّن المدينة الاسلامية.
٥ ـ تكوّن العمارة الاسلامية.
٦ ـ الابداع في الصنائع.

كيف تكونت الجمالية الاسلامية

اسس جمالية الفن الاسلامي:

ظهر الفن الاسلامي مع ظهور الاسلام وتكون بسرعة خارقة، ثم لم يلبث أن تطور وأخذ أشكالاً متنوعة عبر التاريخ، وبقي مع ذلك محافظاً على شخصية موحدة لا يمكن معها الحديث عن علاقة هذا الفن بغيره من الفنون، كما لا يمكن استعارة المنطلقات النظرية للفنون الأخرى لدراسة الفن الاسلامي.

لقد ولد الفن الاسلامي على أرض دانت بالاسلام، وكما أن المسلمين الأوائل احتفظوا بموروثاتهم اللغوية والأخلاقية، كذلك احتفظوا بتقاليدهم الابداعية التي كانت أساساً في صناعة الفن الإسلامي الجديد، عمارة وزخرفة وخطاً فنياً.

1 إن صانعي هذا الفن وقد استوعبوا جيداً أبعاد العقيدة الاسلامية. كانوا من سكان أرض الاسلام الذين قد صنعوا الفن قبل الاسلامي في سوريا وإيران ومصر والمغرب قبل ظهور الاسلام، فإذا كانت ثمة استمرارية في شكل الفن وأسلوبه قد بدت في فنون فجر الاسلام، فإن ذلك يعود إلى أولئك المخضرمين الذين حافظوا على أصالة فنهم. وتطور الفن بعد ذلك مع نمو العقيدة الاسلامية في عقول المؤمنين

ونفوسهم، ولم يمض وقت طويل حتى ابتدأ الفن الاسلامي بالتكون المستقل عن الخلفيات الفكرية والفلسفية التي كونت الفنون السابقة للاسلام، التكون المرتبط بمبادىء العقيدة التي لم تعد مجرد تعاليم دينية، بل أصبحت فكراً جديداً مصدره الأول هو الشريعة الاسلامية، ومصدره المتجدد هو مدارس الفلسفة الاسلامية.

2 إن دراسة الفن الاسلامي إذن لا يمكن أن تخضع للمعايير الجمالية التي دُرِسَ بها الفن الاغريقي الروماني أو فنون ما بعد عصر النهضة. بل لا بد من البحث عن معايير جمالية أخرى، طالما أن الفن الاسلامي قد ظهر بشكل مخالفٍ تماماً لأشكال الفنون الأخرى، فالفن الاغريقي الروماني قام على مبدأ احترام الكمال التشريحي لجسم الانسان، والفن الصيني والهندي قاما على مبدأ التعبير عن المثل الأخلاقية في طقوس تصويرية ونحتية، والفن الازتيكي قبل الكولمبي عبّر عن الصورة الآدمية من خلال صورة الآلهة.

أما الفن الاسلامي فلم يعبر عن أي شكل من الأشكال المحددة لصورة الله أو الكون أو المثل أو الانسان، بل عن الصبوة والسعي لدخول عالم المطلق والسر الذي يقع وراء هذه المعاني الكبرى.

إن معايير الجمالية الاسلامية هي: ١ ـ الحرية والإبداع ٢ ـ البحث عن المثل. ٣ ـ التسامي والاطلاق.

آ ـ الحرية والابداع:

3 لم يبلغ فنان في التاريخ منذ العصر الحجري وحتى القرن الماضي، ما بلغه الفنان المسلم من التمتع بالحرية الابداعية. لقد استمر الفنان في العالم أسير الواقع في رسوم جدران لاسكو والتميرا، منذ مئات الوف السنين وحتى بداية التاريخ، حيث ظهر الفن الرافدي وفن مصر القديمة وإلى أن بزغ فجر الفن الكلاسي وحتى ظهور التجريدية في الفن العربي. ولم يستطع أن يتحرر من ربقة هذا الواقع إلا ضمن

حدود التحوير والتخيّل الاسطوري. ويرجع ذلك إلى أن المثل الفني في هذه الفنون جميعها واضح محدد، وكانت مهمة الفنان هي في محاورة ه ذا المثل ومحاكاته أو الدوران حوله ضمن حدود التجربة والموقف الذاتي من الأشياء والعالم الخارجي، ولم تكن أمام علماء الجمال أية صعوبة تذكر، وهم يبحثون عن أسرار العبقرية وعن أسس الإبداع والتذوّق، وسواء اعتمدوا في دراستهم على أسس فنية (سيكولوجية) أو اجتماعية (سوسيولوجية)، فإن الانسان بحياته الداخلية أو الاجتماعية هو محور الفن الغربي ومحور فلسفة هذا الفن.

وهكذا لم يكن الفنان حراً، ولم يكن الفن الغربي يقوم على الحرية. واستمر طاغوت القانون والواقع جاثماً على مقادير الفن الغربي حتى العصر الحديث.

إن الفرق الشاسع بين المحدد والمطلق يفسر الفرق الكبير الذي نلحظه بين الفن الاسلامي والفنون الأخرى.

فالفن الاسلامي هو فن المطلق، وفي نطاق هذا الفلك الواسع،
كان الفنان حراً إلى أبعد حد في اختيار الصيغة والتكوين الذي يؤلفه 4
ويبدعه.

ولم يستطع الفن الغربي تحقيق هذه الحرية في النزعة التجريدية التي وصل إليها، فمع أنه تحرر من ربقة الواقع المحدد، فإنه وقع في متاهات العدم. فالنزعة التجريدية ترتبط باللاشيء ولا ترتبط بالمطلق، ولذلك فإنها توقفت عن متابعة الطريق الذي مارست فيه الحرية بعد أن وجدته مسدوداً يؤدي إلى نقطة الصفر.

لقد تحققت حرية الفنان نتيجة ارتباط الفن الاسلامي بالمطلق، 5
حسب منظور التوحيد الذي قامت عليه العقيدة الاسلامية، وهو
مفهوم قديم ولكنه مع الإسلام أصبح أساساً لحضارة المسلمين. 6

ولقد أخطأ بعض الدارسين عندما اعتبر الفن الاسلامي وليد المنع
والاستحالة(١). ولقد أرادوا بذلك اعتباره مقيداً وليس حراً طالما أن
8 عالم الشهادة محرم عليه، فلا يستطيع تصوير الأشياء أو تشبيه الوجه
خشية مضاهاة الله أو خشية الانزلاق إلى خلق الانصاب والاوثان.

إن في الوثنية وعبادة الأصنام، الشرك والكفر، وفي القرآن الكريم: **﴿إن الله لا يغفر أن يُشرك بِهِ وَيَغْفِر ما دون ذلك لمن يشاء﴾** [النساء: ٤٨].

ولكن الأعمال بالنيات، فإذا كان التصوير لأغراض ثقافية أو أخلاقية فليس من نص يمنعه، ولقد تسامح الرسول فأبقى صورة المسيح على جدران الكعبة، وأبقى لعائشة قراما كان عليها تصاوير كان يتكىء عليها وجعلها موطئاً. وسمح الخلفاء بصور كثيرة على جدران القصور وعلى النقود والأسلحة والخيام. بل إن الصور الفسيفسائية المرسومة على جدران الجامع الأموي في دمشق لا تسبب حتى اليوم احتجاجاً واتهاماً، مع أنها تصاوير للطبيعة التي خلقها الله، وليس بمقدور الإنسان أن يدّعي بمقدرته على مضاهاة الله بخلقه. إن هذا يقودنا إلى تأكيد القول بحرية الفنان المسلم، فإذا سار في تأويل النبات والرموز، فلأن العقيدة الاسلامية التي آمنت بإله لا حدود له ولا شبيه له، كانت الخلفية الأساسية لتكوين فن يقوم على تصوير المطلق وعلى خلق آيات الفن المحض القائم على رؤية خاصة للطبيعة والمخلوقات.

هنا يلتقي الفن الإسلامي مع أساليب الفن الحديث في العالم،
9 والتي تؤمن بالاستقلال عن الواقع دون أن تعتبر ذلك قيداً، بل على
العكس، هي تصل بذلك إلى أقصى حدود الحرية الابداعية، ثائرة
على واقع الفن القديم الذي كان سائداً.

لقد كان المعبود في الأديان المختلفة عبر التاريخ يتجلى في القوة القادرة على تحقيق أكثر الخير للناس لاستمرار وجودهم، فكانت عبادة الآلهة الأم والبقرة ثم الكواكب والقمر والشمس (آمون) ثم ما وراء الشمس (آتون). وارتفعت العبادة، فكان ثمة إله للسماء (آنو) وإله للأرض (إنليل). ثم برزت فكرة إله السماء والأرض (إيل) ومن المحتمل أنه كان إله إبراهيم، فقد كان معبوداً في عهده.

وإذا كان الاسلام قد آمن بإله إبراهيم فلأن الله لم يكن مجرد معبود، بل كان القوة المطلقة والمثل الأعلى والسبب الاساسي للوجود، ولأنه ﴿**هو الأول والآخر والظاهر والباطن، وهو بكل شيء عليم**﴾، [الحديد: ٥٧/٣]، وليس لله نسبية محددة بل هو كل شيء وفوق الأشياء ﴿**ليس كمثله شيء وهو السميع البصير**﴾ [الشورى: ٤٢/١١].

وأول صيغ لتأكيد الايمان بالله تعالى. هي الشهادة «لا إله إلا الله» أي لا قوة ولا قيمة مطلقة إلا في مفهوم الله المتعالي عن كل الأشياء.

ويضع الدين الإسلامي القواعد والأصول التي تحقق التقوى والايمان. وهي في جملتها وسائل للتقرب من الله والكشف عن سر الكون، وجاء النبي هادياً ومبشراً للناس يعلمهم كيف يمارسون الايمان بالله والتقوى. والمؤمنون يشهدون أن محمداً هو عبدالله ورسوله وهو معلم الأمة ومرشدها. فالرسالة المحمدية، حركة إنسانية حضارية قادها النبي أولاً ثم المؤمنون من بعده، وفي القرآن الكريم ﴿**إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها، وحملها الإنسان، إنه كان ظلوماً جهولاً**﴾. [الأحزاب: ٣٣/ ٧٢].

ب ـ البحث عن المثل:

لقد قامت الفنون الأخرى، على أساس مادي نفعي، وما الصيغة الفنية إلا تعويضاً عن حاجة أو رغبة، وصورة الماموث والحيوانات المنقرضة على جدران لاسكو كانت لاطفاء الفزع ومطامنة النفس، إذ في تصوير هذه الحيوانات تعبير عن مقدرة الانسان في السيطرة عليها. وتصوير المسيح هو شكل آخر من المطامنة، فالمسيح المخلّص هو الذي سيشفع عن الذنوب كلها. وتصوير الماجا عارية أو كاسية؛ هو إرضاء لغرائز كامنة أو مفضوحة. وكذلك تصوير الحياة البرجوازية، فهو لإرضاء نزعة التفوق والتمايز الطبقي(٢) .

أما الفن الإسلامي فقد قام على أساس مثالي، فالفنان يسعى إلى المعاني الكامنة وراء الاشياء، وخاصة منها المعنى الإلهي، ولذلك فإن هدف الفنان من الفن ليس التعويض عن حاجة مادية، وإنما الكشف عن أعماق الحياة، وممارسة الكشف هي الإبداع والخلق، وممارسة الكشف هي التقوى والتقرب من الله. وإذا كانت الصيغ الفنية تعبر بشكل غير مباشر عن التقوى الذي يمارسه المصور المسلم، فهذه الصور تحقق الحاجة الروحية وليست المادية، فتصوير رموز الجنة ليس مطلباً مادياً، على الرغم من أنه يحث على الثواب. وكثيراً ما ألح الفنان على تصوير الجنة موئل الصالحين، عن طريق تصوير استعارات من الجنة كرمز لثمرة التقوى والتقرب من الله. وتتمثل الاستعارات بالنباتات التي ذكرت في القرآن الكريم كعلامات للجنة كالنخيل والرمان والتين والأعناب، والزيتون والسنابل والزهور، هكذا الجنة كما وردت في آيات كثيرة، ﴿**ودانية عليهم ظلالها. وذللت قطوفها تذليلا**﴾ [الإنسان: ١٤/٧٦]. ولكن الفنان لا يصور هذه الأشياء بشكل واقعي دائماً، وإنما «يأتي بها متشابهة» كما يذكر القرآن في سورة البقرة ٢٥/٢ . إنه في ذلك يؤكد الطابع الاطلاقي للأشياء

وليس الطابع النسبي، فهو يصور الجنة وعناصرها ولا يصور الفاكهة بعينها.

وعندما يصور الكائنات الحية ومنها الوجه الانساني، فإنه يصور ذلك في حالته السديمية، أي في المرحلة الأولى من الخلق التي تتم على مراحل ثلاثة كما تقول الآية الكريمة ﴿**ذلك عالم الغيب والشهادة العزيز الرحيم، الذي أحسن كل شيء خلقه. وبدأ خلق الانسان من طين. ثم جعل نسله من سلالةٍ من ماءٍ مهين. ثم سواه ونفخ فيه من روحه**﴾. [السجدة: ٣٢/٥-٦-٧-٨].

جـ ـ التسامي والاطلاق:

يستطيع الفنان تصوير الوجوه، حازفاً التفاصيل، مما سمي (الطرح)، بطريقة تؤكد العجز عن خلق الإنسان من ماء مهين، كما تعجز عن نفخ الروح في الصورة، فليس هدف الفنان الخلق، بل الابداع. لقد كان هدف الفنان الغربي أن يضاهي الخالق في مقدرته على الخلق، بل كان عليه أن يصور الرب كما يشاء، على شكل جوبيتر أو على شكل جبار كما في سقف كنيسة السكستين في روما. ويتنافى هذا التصور مع المبدأ الأساسي للفن الاسلامي، وهو مبدأ التعبير عن الواحد من خلال ملكوته المتمثل بالكون وبالجنة، ولكن ليس ما يمنعه من تصوير الوجوه إلا إذا كان القصد مضاهاة الله لخلقه، أو تشبيهاً لصورة الله كما ورد في الحديث الشريف «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون الذين يضاهون بخلق الله»[٣].

وإذا كانت الصيغ النباتية تعبر عن الجنة وهي ثواب الايمان، فإن 13
الصيغة الهندسية تمثل شكلاً آخر أكثر تجريداً يعبر مباشرة عن الكون.
إن الرقش الهندسي المؤلف من صيغ كوكبية جابذة نابذة على شكل 14
إشعاع وميضي، مؤلف من خطوط مستقيمة، تفصل بين مساحات هندسية متناظرة متقابلة، وهذه الصيغ مؤلفة في أساسها من المثلث أو المربع وتركيباتها التي تشكل نجوماً، أو أشكالاً مؤلفة من عدد من

المثلثات والمربعات. هذا الرقش الذي يسمى «الخيط» إنما يعبر عن مرتسم أصل الظواهر الطبيعية والابعاد الجغرافية والعناصر الأساسية.

ويقيناً إن تحليل هذه المرتسمات ليس عملاً يخضع لمنطق الرياضيات، بل هو يُخضع الرياضيات لمشيئته، ولذلك فإن دراسة هذه الأشكال وتحليل معانيها، إنما يقوم على الترميز، فكما أن الحروف تشكل كلمة ذات معنى، فكذلك الأشكال الهندسية تشكل جملة إبداعية ذات مدلول روحي أو أسطوري، والرقش العربي هو الوسيلة الأكثر إمكاناً لنقل المدلول غير المشخص أو الذي لا يقبل التشخيص والتحديد.

٢ ـ إشكاليات الفن الإسلامي:

آ ـ في التصوير:

11 إن الابتعاد في تبرير الرقش العربي عن مفهوم التوحيد، وإغفال الحديث عن المطلقية التي كانت مجال المصور الإسلامي، يجعلنا غالباً متورطين بإدانة هذا الفن، وهو منطق يعتمد أولاً على أرضية مفهوم الفن الغربي، وعلى أرضية نسبية أصبحت مرفوضة في عالم الفن الحديث في الغرب ذاته.

ومع ذلك فإن الحديث عند ماسينيون[٤] عن عدم أزلية المادة عند الأشعرية والتي تختلف عن صفات الله الأزلية وحدها، قد يجد محلاً لتبرير الرقش، ولكننا نعتقد أن الفنان المصور يحاول من خلال تحول الأشياء الى ذرات أو تجريدها، إثبات أزلية الله. إذ أن الايمان بأزلية الله سابق لكل إثبات. كذلك فإن الحديث عن الهاء الصور عن تأمل الله لا يصلح تبريراً لمحاولات تغييب المادة وإخفائها، وهو تأويل آخر مستمد من مبدأ الذرية ذاته الذي تحدثت فيه الأشعرية.

أما التبرير التقليدي للرقش والتصوير غير التشبيهي، والذي يعتمد على (المنع) الذي ورد في الحديث الشريف، فإنه يصطدم بموقفين،

الموقف الأول أن المنع يعود إلى تحريم المضاهاة بخلق الله تعالى، وهذا يعني حسب أبي علي الفارسي منع تصوير الله تصوير الأجساد. وتصوير الله هو من الأمور المنافية لمبدأ التوحيد وهو كفر متفق على تحريمه ولا يشمل تصوير الأشياء الأخرى.

والموقف الثاني أن التصوير التشبيهي ليس حراماً أو خطيئة دائمة، بدلالة أنه كان ممارساً في أكثر مراحل التاريخ الاسلامي، ولقد ازدهر جداً عند الفرس الشيعة والترك والسنة دون أن يكون ذلك كفراً وحراماً، ولقد تحدث أوليا جلبي (١٦٤٠ - ١٦٦٨)، عن مصورين في القسطنطينية كانوا يبرعون في التشبيه. ولا يمنع أن تقف بعض المذاهب كالمالكية موقفاً متشدداً من التصوير التشبيهي. ومع ذلك فإذا كان التصوير التشبيهي شاهداً واضحاً في آثار الفن الاسلامي، فإن هذا التشبيه لا يخل من تحوير، بل من مخالفة تكاد تكون مقصودة لقواعد التشريح والمنظور الخطي والتظليل والتلوين، هذه القواعد التي وجدت كما لها في الفن الغربي. فهل كان الفنان المسلم قاصراً عن كمال التشبيه، كما يدعي ماكس فان برشيم[٥].

ليس الأمر كذلك إلا إذا اعتقدنا أن فناناً مثل فان غوغ أو بيكاسو عاجز عن كمال التشبيه. بل إن لكل فنان منظوراً فنياً مغايراً للواقع. هكذا كان شأن المصور المسلم الذي ترك لنا آثاره الرائعة في مقامات الحريري، أو في الشاهناما أو في كليلة ودمنة. إلا أننا مع ذلك نتساءل استكمالاً لبناء مفهوم جمالي إسلامي، لماذا أغفل المصور المسلم جميع هذه الشروط التشبيهية؟..

ثمة تفسير سيمولوجي نستعيره من (رولان باربيت)[٦] يمكن أن 8
يوضح لنا الجواب. إن الفن التشكيلي هو صياغة بلغة مرئية، شأنه في ذلك شأن الكتابة، وهي صياغة للغة منطوقة، والعلاقة بين اللغة والصيغة هي علاقة سيمولوجية دلائلية. فالبيان الإلهي إنما يتوضح عن طريق اللغة والكتابة معاً. ومن هنا كانت لغة القرآن تتطلب كتابة

فاضلة بالخط المنسوب (أي الخاضع لقواعد الخط الجميل). وكان على الخطاط أن يبالغ بتجويد كتابة القرآن الكريم لكي يرقى إلى مستوى بلاغة القرآن. كذلك شأن التجريد الفني في الرقش العربي، فهو مرتبط بالمعنى المطلق للحق والوجود، وتبدو أهميته في الدلالة الجمالية الفاضلة التي يقوم بها.

وتمشياً مع آلية الإبداع الأدبي التي وجدت نموذجها الفذ في 12
أسلوب القرآن الكريم، فإن المصور يترك في عمله المحوّر مجالاً واسعاً لقارىء هذا العمل كي يتدبر معانيه حسب مقتضيات الحال والموقف، ولقد شدد القرآن الكريم على احترام موقف القارىء في تعقل وتفهم وتدبر ما يقرأه، إن في ذلك احتراماً وحرية لم تمنح لقارىء الكتب المقدسة كلها، أو حتى لقارئي الآثار الأدبية والفنية الأخرى، إلا في نطاق الفن الحديث والأدب الحديث[٧].

لقد ابتعد الفنان المسلم عن احترام قوانين المنظور الرياضي لأسباب كثيرة. أولاً لأنها ليست من تقاليده البعيدة، فلا نراها ماثلة في روائع الفنون السابقة للإسلام كالفن المصري والرافدي والفارسي والبيزنطي. وعندما انتشرت في عصر النهضة كان ذلك في القرن الخامس عشر والسادس عشر أي في القرن التاسع والعاشر الهجريين. واستمرت غريبة عن تقاليد الفن الإسلامي.

ومع أن (فيتروف) كان قد تحدث منذ العصر الروماني عن علم المنظور، فإن ذلك كان نتيجة للمفاهيم القائمة على عبادة القانون وقواعد الرياضيات ومحاكاة الواقع، وهي مفاهيم نهائية لا تتفق مع مفهوم الإبداع.

والسبب الثاني يبدو في أن المنظور المشترك الذي شمل الكتاب الكريم والأدب والفن، هو منظور روحي وليس منظوراً مادياً، فإذا كان المنظور في التصوير الصيني يقوم على جعل القارىء (أي الناظر

إلى العمل الفني) في وسط اللوحة. وأن نقطة النظر تصدر عن الموضوع مما يجعل الأشياء البعيدة أكبر من القريبة، فإن المنظور في التصوير الهندي يجعل نقطة النظر خلف القارىء. أما المنظور الروحي فإن يقوم على مبدأ آخر[٨].

تقوم رؤيا المصور لموضوعه على أساس أن هذه الأشياء كلها موجودة بقوة الله تعالى، وهي ترى ليس من زاوية محددة، بل من خلال الكون كله. والأشعة البصرية التي تأخذ في علم البصريات شكلاً مخروطياً، رأسه عند نقطة النظر، هي أشعة نسبية تختلف باختلاف الناظر وموقعه. أما الأشعة البصرية الصادرة عن الكون كله فهي أشعة متوازية لأنها مطلقة. ونستعير هنا أشعة الشمس لإيضاح ذلك. إن أشعة الشمس قائمة وخيوطها متوازية وظل الأشياء يساوي ويطابق أبعاد الأشياء ذاتها. أما أشعة مصباح ما فهي مخروطية، وظل الأشياء معها هو أكبر، ويزداد اتساعاً مع ابتعاد الظل عن الشيء. ولقد اختار المصور الغربي أشعة نسبية تصدر عن عيني المشاهد. أما المصور المسلم فلقد اختار أشعة كونية، ولذلك فإن منظور رسمه كان مسطحاً.. ولأن هذه الأشعة كانت قائمة وكونية شاملة، فإن مرتسمات لا حد لها تسقط على اللوحة، شملتها الأشعة الكونية، فجعلت اللوحة بدون فراغ، بل إن المرتسمات لتتوضع أحياناً فوق بعضها مكوّنة لحمة نسيجية هي الرقش الهندسي، الذي ينتظم على شكل مساحات هندسية أساسية تؤلف نجوماً وسطوحاً، تحمل معان كونية.

ب ـ في الرقش:

إن النجمة السداسية التي تتكون من مثلثين أساسيين تمثل الكون المؤلف من الأرض والسماء، الأرض مثلث قاعدته في الأسفل، والسماء مثلث قاعدته في الأعلى. والنجمة الثمانية المؤلفة من مربعين، تمثل أيضاً الكون، مؤلفاً من مربع يرمز إلى الجهات الأربع (الشرق

والغرب والشمال والجنوب) ومربع يرمز إلى العناصر الأربعة (الماء والهواء والنار والتراب)[٩].

والله، هو الكون وهو الحق وهو الزمن وهو الوجود، والمصور هنا يعيش في المناخ الكوني الإلهي، ليس لأنه يصلي ويتعبد، بل لأنه يرى الله من خلال وحدة الوجود والكون ﴿**وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم. إنه كان حليماً غفوراً**﴾ [الإسراء: ١٧/٤٤].

إن ثمة انفصالاً بين عالم الواقع بذاته وبين الواقع الحدسي أو الواقع
14 السديمي الذي يعيش وينمو في ضمير المصور، ولقد تأكد ذلك الانفصال والتباين بوضوح في الفن الحديث، واتفق علماء الجمال المعاصرون على إقرار الانفصال بين الواقع الحقيقي والواقع الفني. ولكن الغرب منذ عهد الاغريق وحتى عهود المسيحية، قام على مبدأ مادي، حتى الرب فإنه نزل من السماء إلى الأرض واصبح شخصاً مشابهاً للانسان عند الاغريق والرومان ثم في بداية المسيحية. وما زال الغرب يرى في المسيح قوة السماء على الأرض، بينما قام الشرق المسلم على مبدأ آخر، فالانسان يتجه إلى الملأ الأعلى ممثلاً بالسماء، أو يتجه إلى الكون ممثلاً بالدائرة أو النجمة، أما الرسول فهو بشر يحمل رسالة سماوية ويدعو باستمرار إلى الله ﴿ **ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله**﴾ [البقرة: ١١٥] .

إن عملية التصعيد والتسامي باتجاه السدّة الإلهية هو تفسير ديني لما يسمى بلغة الفلسفة المعاصرة «محايثة المطلق». ومهما حاولنا التوسع في الفقه الاسلامي، فإن الفلسفة تنظر إلى هذا الدين من خلال مبدأ أساسي وهام هو مبدأ التوحيد، الذي لا نرى لتماسكه نظيراً في العقائد الأخرى. ولذلك فإن فلسفة الفن الإسلامي ليست فرعاً من فروع الفقه الاسلامي بقدر ما هي مظهر من مظاهر الحضارة

الاسلامية، شأنها في ذلك شأن الفلسفة والعلم والصناعة والفكر، فلكلٍ دائرته الخاصة التي تتماس مع دائرة الفقه وقد تتداخل فيها، ولكنها تبقى مستقلة لتشكل مع غيرها شخصية الحضارة الإسلامية..

إن محايثة المطلق تعني الظرفية التي لا تحديد لها، فالأشياء بذاتها قيم ثابتة منتهية، أما الكامن وراءها أو الخارج عنها بأي اتجاه، فهي قيم متحركة متبدلة متوالدة باستمرار. ويسعى الفنان المسلم إلى البحث عن تلك القيم التي لا يمكن امتلاكها أو إدراكها بالعقل فقط، بل بالحدس أي بالعقل والحس. وهكذا فإن الفن الأولمبي (أي الواقعي الرياضي) الذي ظهر منذ عهد الاغريق وبعث من جديد في عصر النهضة، كان فن الأشياء بذاتها في حالتها المثلى؛ الجمال الأمثل والقوة المثلى والجلال والكمال، ونقلها كان براعة يشهد عليها تاريخ الفن، ولكن الفن الحديث لم يعد ينظر إلى هذه البراعة على أنها إبداع، بل أخذ يرى في البحث عن ما وراء الأشياء الابداع بعينه، وهكذا ظهرت تيارات سريالية وتعبيرية وتجريدية وبصرية مؤكدة على معنى الابداع الجديد. وهو معنى قديم في تاريخ الفن الاسلامي، بل أخذ الفلاسفة الغربيون يتحدثون عن الحدس باعتباره آلة الابداع والتذوق، تماماً كما كان التوحيدي يتحدث عنه قبل ألف عام إذ يقول: إن الفكر مفتاح الصنائع البشرية.. والالهام مفتاح الأمور الإلهية.

جـ ـ في النور:

يختلف الجمالي في الفن الاسلامي عن الجمالي في الفنون الأخرى التي تبدو فيها المحاكاة هدفاً ومعياراً.. فالجمالي الاسلامي، ليس هو في المادة الأكثر تمثلاً للواقع، وإنما هو في الشكل الأكثر تعبيراً عن المطلق. وهكذا تذوب فيه الحدود النسبية، وتتلاشى الذكريات المحسوسة، وتتراجع القيم النسبية أمام قوة النور التي تسطع في ضمير الكون.

لقد اعتبر الاسلام النور جوهر الأشياء ﴿**الله نور السموات والأرض**﴾ [النور: ٣٥/٢٤]. وكان الرسول ﴿**سراجاً منيراً**﴾ [الأحزاب: ٤٦/٣٣] وجعل القرآن ﴿**نوراً يهدي به**﴾ [الشورى: ٥٢/٤٢].

كذلك فإن الفنان يسعى من وراء الرقش الهندسي إلى التعبير عن النور من خلال الحركة الوميضية، ولقد جعلت جامات الرقش نجوماً سداسية أو ثمانية مع مضاعفاتها تعبيراً عن مصدر النور.

وفي العمارة كما في الرقش، فإن النور الذي يتجلى في فناء المبنى وصحن الجامع أو في اللون الأبيض المشرق الذي يكسو الجدران، أو في شكل المئذنة التي هي منارة ضخمة تعلوها ثريا من النحاس، هذا النور هو عنصر جمالي أساسي.

إن إلحاح الفنان على إبراز النور والتعبير عنه هو المبدأ الأساسي في تكوين الجمال الإسلامي.

وخلافاً لما يعتقده بعض المحللين من أن التحوير في الفن الاسلامي هو نتيجة لتحاشي الكمال في الفن حسب المذهب الأشعري، أو هو نتيجة «الاستحالة» في نقل الواقع[١٠]. هذه الآراء التي تنطلق من فكرة قصور الجمالي الاسلامي لتمثل الجمالي اليوناني، دون الانتباه أن الجمالي الاسلامي يختلف عن الجمالي اليوناني أصلاً ونتيجة، فهو يرتبط بمسببات الأشياء وليس بالأشياء، إنه يرتبط بالجوهر وليس بالعرضي، بالمطلق وليس بالنسبي.

إن السعي وراء النور أي الجوهر، هو أحد أسباب وحدة هذا الفن. فليس الفن عبادة بل ليست مهمة الفنان أن يزيل بالتحوير الأسباب التي تعيق عملية العبادة، بل ليؤكد الانتماء إلى جوهر الكون، الانتماء للوحدانية التي تسود الفكر الإسلامي، ولذلك نراه موحداً على امتداد العصور والمسافات.

لقد آمن الفنان الغربي بجمال جسد أفروديت الأنثوي، وبجمال جسد المصارع الهرقلي الأولمبي، وكانت هذه الأعمال الفنية آيات جمالية، وأما الفنان الإسلامي فلقد نظر إلى هذه الأعمال على أنها آيات البراعة. بينما احتفظ لنفسه باعتبار الاعمال الفنية في قصر الحمراء وجامع قرطبة وفي منبر القيروان وفي المقرنصات السلجوقية والزخارف الفاطمية آيات إبداعية. وجميع هذه الآيات تتلألأ بفعل التشكيلات المتخالفة نوراً وظلاً، حتى تبدو كأنها كتلة من الماس الجوهر الذي هو نور الوجود.

د ـ في الشكل والمضمون:

لقد استعارت الجمالية الاسلامية بلاغتها من القرآن الكريم، فكما أن مضمون الكتاب وصياغته بتفاعلان لكي يشكلا معاً جمال البلاغة القرآنية، كذلك فإن معاني الصيغ النباتية أو الهندسية في الرقش، ومعاني الكتابة القرآنية في الخط البديع، تتفاعل لكي تؤلف مع الشكل المبدع، الفن الإسلامي.

15 لقد كانت بلاغة القرآن البيانية ومضمونه الشامل الأساس النظري والفني لابداع الخط العربي. والرقش وهوالصيغة التصويرية، كان تحولاً رمزياً من الكلمة الى الصورة، تم ذلك بتأثير المضمون القرآني، فالرقش هو مضمون وصورة، هو مضمون روحي وصورة هيروغليفية. إن نظرة فاحصة ندقق فيها في تحولات الخط وأشكاله، تبين لنا كيف انفصلت الزخارف المرافقة له، سواء في الخط اللين أو اللين الكوفي وكونت الرقش، وهو الفن الذي اختص به الفنان المسلم وانتشر متطوراً متنوعاً، محمولاً على جميع الأشياء، من عمارة ومتاع وثياب.

16 وهكذا ثمة أواصر واضحة بين الفكر الاسلامي والخط والرقش، هذه الأواصر التي تدفعنا دائماً إلى البحث عن النظرية الجمالية في مبادىء العقيدة والفلسفة الاسلامية.

ومع ذلك فإن الفن الاسلامي لم يكن فناً دينياً، بمعنى أنه لا يقوم بوظيفة دينية محددة، وليس هو فرضاً من فروض الدين، وليس في مصادر الشريعة الاسلامية ما يجعل الفن صيغة دينية، وليس من حق بعض المؤرخين أن ينظروا إلى هذا الفن على أنه فن الدين الإسلامي ولكنه يبقى فن الحضارة الاسلامية.

٣ ـ بين الفن والفكر الإسلامي:

لقد أورث الإسلام فكراً شاملاً ذا شخصية متميزة في جميع حقول الفقه والعلم والفن. ولقد أسهم في نشر هذا الفكر وتعميق النظر فيه مسلمون مؤمنون وعلماء من جميع أنحاء البلاد الإسلامية على حد سواء. بل لقد مارس الفن الإسلامي خارج أرض الإسلام جماعات من غير المسلمين، واشترك الصناع المهرة من غير المسلمين وبخاصة المسيحيون في بناء وتزيين الأوابد الأولى، مثل قبة الصخرة والجامع الأموي في دمشق والجامع الكبير في قرطبة. لم يؤثر دينهم على اشتراكهم. ومع أنهم حملوا في مشاركتهم تقاليد الفنون غير الإسلامية، إلا أنهم مع تقدم الفكر الإسلامي وانتشاره، أصبح عليهم أن ينقادوا إلى تنفيذ العمل الفني تبعاً للتقاليد الجمالية والفنية التي نمت مع نمو الفكر الاسلامي واستقلال شخصيته.

ومع ذلك يبدو لنا واضحاً أن الفن الإسلامي كان تطبيقاً للفكر الإسلامي، فثمة تداخل بين الفكر وصيغ الفن تجعلنا نقول، إن القواعد الجمالية التي قام عليها الفن، هي ذاتها قواعد الفكر التي استقرأها علماء كالكندي والفارابي والجاحظ وأبي حيان التوحيدي. ونحن عندما نعيد قراءة هؤلاء العلماء فإننا سنجد أمامنا الخيوط الأولى التي حاكت بمهارة بنية فلسفة الفن الإسلامي(١١).

لقد استطاع أبو حيان التوحيدي ومنذ أكثر من ألف عام أن يقيم علماً جمالياً كاملاً، سابقاً بذلك جميع علماء الجمال في العالم. ولقد

كان منصفاً عندما استشهد فيما قدمه بآراء وأفكار المعاصرين من علماء زمانه كالسجستاني والسيرافي، ويعتبر كتابه «الإمتاع والمؤانسة»[١٢] مصدراً أساسياً لأفكاره التي نتابعها في كتبه الأخرى.

ولأن الخط العربي كان وما زال المجال الذي تفتحت فيه عبقرية المسلمين الابداعية، فظهر من الخطاطين قطبة المحرر وابن مقلة وابن البواب معاصر التوحيدي وياقوت المستعصمي ومير علي والحافظ عثمان وغيرهم كثير، فإن هذا الخط كان موضوع حديث الكتاب من أمثال ابن النديم في الفهرست[١٣] والقلقشندي[١٤] والتوحيدي[١٥] عند الكلام عن الجمالية الإسلامية.

وهذا يعني أن ما قدم من أفكار فلسفية لا يخص إبداع الخط وحسب، بل إن ما كتب يعني الابداع بصورة عامة. فلقد فهم المسلمون أن أواصر تجمع بين جميع أشكال الفنون، والشعر والعمارة والرقش والخط، ففي العمارة قصيدة ونحت وموسيقا، وفي الرقش رقص وأنغام، وفي الخط عمارة وغناء وتصوير، وفي الشعر جميع الفنون.

مكر مفر مقبل مدبر معاً
كجلمود صخر حطه السيل من عل

هو بيت امرىء القيس يصف به حصانه. وفي هذا الوصف نرى حركة وصوتاً وتشكيلاً تمثل الفنون كلها.

والخط العربي هو فن الرسم والعمارة وهو فن المعاني التي تصاغ ألحاناً. فإذا أخذ مثالاً على الإبداع فإنه لم يقصد بذاته فقط، بل عني به جميع أشكال الفنون الأخرى.

على أن ما قدمه الأوائل ليس كافياً لوضع نظرية شاملة لفلسفة الفن الإسلامي. فلقد انقطع المفكرون قروناً عن الحديث في الابداع الفني، وعندما ظهر علم الجمال في الغرب، كان على المسلمين أن

يتعلموا منه قواعد الابداع والتذوق، ولم يفطنوا إلى أن هذا العلم خاص بفن العري الذي يجعل الجمال الجسدي أساساً للجمال الفني، فأخذوا عن هذا العلم وتعلموه في جامعاتهم، وعندما حاولوا فهم الفن الاسلامي على أساسه وقعوا في خطيئة الحكم على هذا الفن بالقصور.

ولكن ما أن وجدوا الفن الغربي الحديث وقد تجاوز قواعد علم الجمال الموروث عن افلاطون، واخترق الشكل الانساني إلى روحه ومعانيه وأحلامه وأفكاره، وظهرت التيارات اللاواقعية وبخاصة الفن التجريدي، حتى انكشف التناقض بين الفكر الجمالي الافلاطوني والفن الحديث. وأصبح من الضروري البحث عن علم جمال جديد يختلف عن المفاهيم الفلسفية التي كانت سائدة في عهد كنط وهيغل.

إن زعزعة مكانة علم الجمال من أنه علم الفنون جميعاً، دفعت إلى البحث عن فلسفة جمالية خاصة بالفن الإسلامي. وكان هذا أول الطريق الى إعادة تقييم هذا الفن، الذي كثيراً ما اعتبره المستشرقون زخرفة، أو تجريداً لابتعاده عن الشبه المحرم في الإسلام.

ومع أن بعض المختصين بالفن الإسلامي[١٦] أرادوا بحسب خلفياتهم الدينية أو النظرية أن يفصلوا جمالية الفن الإسلامي عن الجماليات الأخرى، وإن يبحثوا في أصالة الفن الإسلامي وفلسفته، فإن دراستهم لم تسلم من عقدة الفكرة المسبقة الثابتة، من أن هذا الفن هو وليد المنع، وأنه فن ديني وأن أصوله تكمن في الفن البيزنطي أو الفن الساساني السابقين للفن الاسلامي.

وإذا كان أحدهم يفخر باكتشافه المنظور اللولبي في فن المنمنمات، فإنه لم يستطع تأويل هذا المنظور من الناحية التصاعدية

التي كانت عاملاً مشتركاً لتكوين العمارة والرقش والموسيقا والتجويد القرآني والطواف أيضاً.

ولقد اندفع بعض المفكرين المسلمين(١٧) للبحث عن أصول نظرية للفن الاسلامي أو العربي، ولا نشك أن محاولاتهم تعتبر اللبنة الجيدة لإيضاح الخلفية الفلسفية للفن الاسلامي.

وغني عن القول، إن ابراز هوية هذا الفن له أهمية بالغة في تحديد ملامح الذاتية التراثية الثقافية، التي تجهد الأمم والمنظمات الثقافية العالمية والاقليمية في توضيحها ودعمها. فالفن الاسلامي شكل من أشكال الشخصية الاسلامية، وفي دراسته تعمق في أبعاد هذه الشخصية ومحاولة لتحديد ملامحها. وهي دراسة تاريخية تفيد في وضع أسس أصالة فن المستقبل.

إن التعرف على الهوية الثقافية ليس بحثاً مجرداً، بل هو مشروع بعيد يساعد في تحديد ملامح فن جديد ويدعم حمايته من الهجانة والتفاهة والتشتت.

لقد انقاد الفنانون الحديثون وراء تيارات الفن في الغرب، ومنهم من استغل عناصر الفن الاسلامي في تطبيق هذه التيارات والأساليب، بحجة تحديث هذا الفن، ولم يفطن هؤلاء إلى أن تحديث الفن لا يعني دمجه بالفنون الأخرى، بل يعني جعل الفن القديم حديثاً، أي تطويره ومتابعة الابداع فيه. فالأصالة ليست في نقل القديم وتكراره، بل في المحافظة على قواعده وأصوله. من هنا كان علم الجمال الاسلامي العتيد ضماناً لتحقيق الأصالة في أي عمل فني حديث.

إن اتجاهات تأصيل الفن الحديث بدأت تزداد أهمية، وأصبح نقاد الفن في البلاد العربية وفارس وتركيا يسألون عن فن حديث ينتمي إلى الجذور الاسلامية. وإذا لم تتوضح المعالم النظرية للفن الإسلامي، فإن عملية تأصيل الفن ستأخذ مسار التقليد والتكرار، مما يناهض

مفهوم الفن القائم على الإبداع. ولكن عناصر الإبداع في الفن الاسلامي ستساعدنا في تكوين منطلقات الفنون الحديثة.

٤ ـ تكوّن المدينة الاسلامية:

يحدد المشهد البصري للمدينة الاسلامية خصائص الهوية العمرانية الأصيلة، ومرد ذلك إلى القيم الروحية التي تصدر عنها جميع أجزاء هذه المدينة المؤلفة من نواة أصلية هي المسجد، ومن أسواق وأحياء سكنية ومن أسوار.

فالمسجد هو المكان الجامع، فيه تتحقق صلاة الجماعة، فيلتقي الناس ضمن دائرة الحي، وفيه يلتقي المسلمون يوم الجمعة ضمن دائرة المدينة، ويتلقى الراغبون بالعلم من الكبار والصغار دروسهم فيه، ويمارس الفقهاء والقضاة وأصحاب المذاهب والطرق نشاطاتهم، وفيه يتلى القرآن ويروى الحديث، فهو المركز الذي يشع الثقافة، وهكذا تقوم حول المسجد المؤسسات الدينية الاضافية كدور القرآن والحديث والحمامات والبيمارستانات والزوايا، والمكتبات والعطارين والمدارس، كما تقوم في طرف من أسوار المدينة قلعة لحماية السلطة والجنود، وحولها أسواق للخيل و السروج والعلف.

هكذا تكتمل عناصر المدينة الاسلامية. وهي النموذج الحضري الأكثر ارتباطاً بالقيم الاسلامية، يبدو ذلك في شكل الأزقة والحارات التي تتغلغل في أحشاء المدينة كالشرايين، يمر الناس من خلالها وهم في مأمن من العوارض الطبيعية (الشمس والمطر والعواصف)، فهي ملتوية تارة ضيقة أو عريضة تارة أخرى، لكي تحقق للإنسان جميع متطلباته الأمنية والجمالية والاجتماعية. لقد تحدث (رايت) عن جمالية الطرقات المتعرجة التي تفاجىء المارين بما وراء منعطفاتها. فتسليهم وتنسيهم مشقة السير، وهي عملية تحقق الاتصال بين البيوت والأسواق أو المساجد دونما عناء أو وسائط انتقال[١٨]..

ويتكون نسيج المدينة القديمة حسب الضرورات الاسكانية المباشرة، وهي بذلك تختلف عن المنطق الرياضي الذي يقوم عليه النسيج العمراني الحديث في الغرب. والمعروف بمصطلح (Zoning).

إن هذه الطرقات تحدد أقسام المدينة وأحياءها، فالمدينة الكبيرة تتشكل من مجموعة الأحياء التي تنشأ تبعاً. وقد تكون هذه الأحياء مقر عشائر مختلفة أو تكون مقر أهل اختصاص علمي أو حرفي أو تجاري، وهكذا تتكون المدينة من مجموعات إثنية متكاملة تحقق وحدة اجتماعية متضامنة تقوم على الروابط الوثيقة بين الحياة الدينية والثقافية من جهة، والحياة الاقتصادية والسياسية من جهة أخرى[١٩]

لقد انشئت مدن إسلامية جديدة لم تكن موجودة قبل الإسلام، وتحولت مدن أخرى قديمة وأصبحت بعد زمن قصير اسلامية الروح والمظهر، وهكذا كان الإسلام الذي انتشر في أكبر رقعة جغرافية ممكنة قد حقق ازدهاراً حضرياً متنامياً، فالمدن الاسلامية تتميز بحيوية فريدة، فهي تبزغ وتنمو وتتبرعم وتتفتح.

20 وعلى الرغم من اتساع أرض الاسلام، فإن الوحدة الحضرية ما زالت الحقيقة الأساسية التي تغذيها العقيدة الاسلامية التوحيدية. يتمثل ذلك في اتجاه المدينة نحو القبلة، وفي عدم ارتفاع البيوت عن مستوى المسجد، فهي من طابقين لا يعلو واحد على آخر لكي لا يقتحم الجيران حرمة بعضهم، وواجهات البيوت متقشفة اعترافاً بفضيلة التواضع، على عكس داخل البيوت. وقد لا تتوفر الحدائق العامة في المدينة الاسلامية إلا في الضواحي، ولكن رئة المدينة تتألف من جماع الرئات الموزعة في جميع منشآت المدينة، حيث الصحن أو الفناء وقد عكس أحلام المؤمن بالجنة التي وعد بها الله عباده الصالحين، فكان الصحن بأشجاره ورياحينه وفسقياته، حقيقة فردوسية لا نرى نظيراً لها في العمارة غير الإسلامية، فالمقياس الذي قامت عليه المدينة الاسلامية هو الإنسان من حيث هو حضور مادي

وعقيدة، هذا الانسان المسلم الذي يفرض على مدينته شروط الثوابت البيئية (المناخ والتلوث)، والمعيشية (الراحة والسلام)، والدينية (الثقافة والأخلاق)، وهكذا تبدو المدينة الإسلامية وعاءاً إنسانياً إسلاميا، وغلافاً حضارياً يحدد ملامح الهوية الإسلامية التي سادت في عمران المدن جميعها.

ومن المؤسف أن عوامل طارئة أصبحت مفسدة للمقياس الانساني في العمران الحديث، سببها تسرب العقلية العمرانية الغربية، وانحلال العلاقة بين الانسان والمدينة، وتداخل الثقافة العلمانية مع الثقافة الإسلامية. وسرى المقياس الرياضي الذي كثيراً ما يخالف المقياس الانساني، ويجعل المدينة الحديثة منافية للإسلام، بروحانيته وأخلاقه، وأصبحت المدينة الحديثة تطرد المدينة القديمة، بل تعمل على تدميرها عندما تجعل منها مستودعاً لنفايات المدينة الحديثة ومسكناً للطارئين المحتاجين.

تكوّن العمارة الاسلامية:

لقد ابتدأت العبقرية الابداعية بإنشاء العمارات لوظائف مختلفة، ولكنها تتجمع لكي تدخل في خدمة العبادة، فالجامع والمدرسة والرباط ودار الحديث والمدفن والمشفى، تدخل كلها ضمن نطاق وظيفة العبادة، ولا يكاد غيرها من المباني يخلو من قاعة للصلاة يدل عليها المحراب، ومع ذلك تؤدي وظائف أخرى غير تعبدية، ولكنها تبحث عن أسرار الكون من خلال التقرب من الله.

لقد كان المسجد أهم المباني التي احتوت روائع الفن الاسلامي من رقش وخط وعمارة. ولم تكن هذه الفنون ضرورية للعبادة ولم يأمر بها الدين بل نهى عنها. وأول مسجد في الاسلام أنشأه الرسول كان سقيفة على جذوع النخل. ولم تكن للمسجد إلا وظيفة أساسية، هي اجتماع المسلمين للتقرب من الله والصلاة والتسبيح بحمده متجهين

إلى الكعبة، يحتويهم حيز يرمز إلى بيت الله. وكان الآذان دعوة إلى الصلاة وتعظيماً وتكبيراً لشأن الله تعالى، ولم تكن المئذنة أو القبة والمحراب من عناصر عمارة المسجد، ولكن المعمار الذي فهم من عمارة المسجد أنها تعبير عن الكون بشكل مصغر، أقام بيت الصلاة تعلوه قبة تمثل السماء، وأنشأ المحراب ليكون مدخلاً ودهليزاً رمزياً، يصل هذا الكون الصغير بالكعبة والبيت الحرام.

ثم رفع المآذن مشرئبة ذرواتها المدببة، مخترقة حجب السماء، وبدأ الجامور النحاسي ثريا مؤلفة من ثلاثة أقمار وهلال، وأصبحت هذه الثريا المعلقة في الفضاء رمزاً لتوطيد ارتباط المسجد بالسدة الالهية.

إن هذه الرموز التي تؤكد وظيفة المسجد، كان يمكن أن تكون مجردة من أي فن، ولكن الفنان وجد فيها حيزاً مناسباً لتوزيع عناصر تعبر عن الجمال المحض والمعاني السامية، فلم يكن أمامه إلا إغناء هذا الحيز بالرقش والخط، مبتعداً بكثير من الحذر عن تصوير المواضيع النسبية والتي تخدم أغراضاً دنيوية مادية، وعندما ربط بناء المسجد بالمجد السياسي كما في جامع أصفهان، كان يبتعد عن المعاني الروحية ويقع في شبهة خدمة الأغراض المادية السياسية.

ومع ذلك فإن عمارة المساجد لم تكن عمارة صروح جامدة، بل
كانت عمارة لممارسة الدين ضمن أفضل الشروط، فلقد فطن المعمار 21
أولاً إلى ضرورة ملاءمة العمارة مع المناخ، فجعل للمسجد حرماً هو بيت الصلاة المغطى، وصحناً هو الفناء المفتوح على السماء والمحاط بأروقة، ولقد أخذ هذا المبدأ عن مسجد الرسول في المدينة، واستمر حتى إذا ابتكرت وسائل التكييف اقتصار المعمار على بناء الحرم دون الصحن في المساجد الحديثة.

لقد اقتصرت المساجد الأولى على طابع الجلال، فكانت مجرد أعمدة معاد استعمالها مع تيجانها تحمل سقوفاً، مباشرة أو عن طريق

قناطر وأقواس، فتجعل الحرم غابة رائعة التكوين، كما في الجامع الأموي في دمشق وجامع قرطبة الكبير ومسجد سيدي عقبة في القيروان. ولم تلبث عناصر الفن أن أغنت هذه المباني الأولى، نرى ذلك واضحاً في مسجدي قرطبة والقيروان، ولكننا لا نشك أن مسجد قبة الصخرة والجامع الأموي، كانا منذ بداية إنشائهما حافلين بالزخارف والرسوم الفسيفسائية والخطوط التي ما زالت واضحة حتى اليوم.

وفي العصر العباسي ظهرت عمارة دينية مستمدة من تقاليد الفن الرافدي السابق للإسلام، نراها في مسجدي سامراء وأبي دلف. وتقدم فن العمارة المسجدية في العصور الفاطمية والمغربية (المرابطين والموحدين) آخذاً بالتكامل والتنوع، مع المحافظة على الوحدة والتي لم تتأثر رغم دخول عناصر تركية وفارسية في العمارة الدينية، ووصل فن العمارة ذروته في أصفهان والقاهرة ثم استانبول، هذه العواصم التي ما زالت تحفظ أروع المساجد الصفوية والمملوكية والعثمانية.

وإذا كان المسجد قطب المدينة الاسلامية التي حوت الأسواق والمتاجر والخانات والمشافي والمدارس والقلاع والحصون، فإن البيت يبقى الخليّة العمرانية الأولى والتي استوعبت طرازاً متميزاً منسجماً مع الظروف المناخية والروحية التي يسعى الانسان إليها.

إن انكفاء البيت إلى داخله وانفتاح فنائه باتجاه السماء سمة متميزة 19
في البيت الإسلامي، وقد بدا من خارجه متواضعاً متقشفاً، وتجمعت
محاسنه وزخارفه في واجهاته الداخلية المطلة على الفناء، وفي قاعاته 24
التي زخرفت سقوفها وجدرانها بالخشبيات الملونة، كما زخرفت أرضها بالرخام المجزع، وتكيفت حرارتها، في الصيف تتدفق مياه السلسبيل والنوافير لكي تخفف من جفاف الجو وحرارته، وفي الشتاء فإن ارتفاع أرضية هذه القاعات عن مستوى تحرك الهواء البارد، وارتفاع السقوف وسماكة الجدران المبنية من الحجر أو الآجر والمغلفة

بالخشب، قمينة بحفظ حرارة هذه القاعات وحمايتها من برودة الجو في الخارج، ثم إن الفناء الداخلي، هو الفيصل بين الجو الخارجي والجو الداخلي، فلقد ثبت أن الهواء الخارجي، بارداً كان أم حاراً يحوم فوق 23
الفناء فلا يخترقه لعدم وجود منافذ له تمتص تياراته. وهكذا ففي هذا الفناء المنفتح على السماء يستمد الساكن رحمة وحدباً، ويتمتع بالمناخ الداخلي الذي يحميه من التلوث الخارجي والضجيج. ويعيش 24
ساكنه باستقلال تام عن عالم خارجي صاخب، ويسكن إلى نفسه وأسرته في جنته التي زخرفت بأروع النقوش وأسمى الآيات، وفيها زرعت نباتات الجنة ذاتها، الأعناب والتين والزهور، تتدفق فيها عيون جارية على برك ضخمة، تؤكد معنى الفردوس في كل بيت مهما كان صغيراً.

إن عناصر العمارة الداخلية، الزخارف الخشبية والحجرية والجصية والخزفية، هي وحدات فنية حلت في العمارة الاسلامية محل التماثيل واللوحات التي تزين المباني الباروكية في أوربا. يضاف إلى هذه العناصر القطع المنفصلة الاستعمالية، من أثاث وبسط وأوان وأسلحة وثياب، والتي كانت أيضاً روائع الفن الابداعي.

٦ ـ الإبداع في الصنائع:

لقد مضى زمن كان الفن الغربي محصوراً باللوحة والتمثال، 25
واعتبرت صناعة الأشياء الاستعمالية من الفنون الدنيا أو الفنون التطبيقية، ولكن ظهور الآلات والصناعات الفنية جعلت الأعمال اليدوية على اختلاف وظائفها من الفنون الرفيعة.

لقد كانت جميع الأعمال اليدوية في الآثار الاسلامية المختلفة هي من الفنون الرفيعة، ولم يميز الصانع الفنان بين أثر وآخر بسبب صنعته ووظيفته، بل بسبب القيم الابداعية التي يتضمنها والتي كونت أهميته. وعند دراسة الفن الاسلامي فإن فنون الخزف والخشب

والمعادن هي من الفنون الجميلة الابداعية التي تدخل في نطاق الابداع الاسلامي، وتمتلىء متاحف العالم بالأباريق الخزفية والألواح القيشانية وبالسيوف الدمشقية وبالجلود المغربية وبالحرير الموصلي وبالكتابات الكوفية المشجرة أو الثلثية والنسخية، وبالمخطوطات المرقنة والمنمنمات الفارسية.

وليس صعباً تمييز التحف الاسلامية، فالوحدة الفنية التي تتمتع بها، تجعلنا ندرك هويتها دونما خطأ. بل إننا لنستطيع التعرف على عصر كل عمل فني من خلال أسلوبه، فهذه الوحدة في الشخصية والهوية لا تتنافى من التعددية والتنوع، فالفن الاسلامي يتمتع بحرية إبداعية لاحد لها، كانت سبب التنوع الغزير الذي لا يتنافى ولا يؤثر في وحدة هذا الفن التي تبقى علامة هامة من علامات وحدة الشخصية الثقافية.

هوامش الفصل الأول

(١) A.Papadopoulo: 1976 L,Islam et 1, art musulman - Paris - Mazenod

(٢) هما لوحتان للمصور الاسباني المشهور غويا.

(٣) النووي: شرح صحيح مسلم -١٤- ص٨١.

(٤) L.Massignon: Les méthodes de la réalisation artistique des peuples de 1.Islam-Syria 1921

(٥) مستشرق سويسري درس النقوش الإسلامية.

(٦) كاتب وناقد فرنسي

(٧) ذكر القرآن العقل والتعقل ٤٩ مرة والصيغة الغالبة (ألا تعقلون).

(٨) انظر، الفصل الثاني.

(٩) البهنسي: معاني النجوم في الرقش العربي - الندوة العالمية في استانبول - نشر مركز أبحاث التاريخ والفنون والثقافة الإسلامية - ص٥٣.

(١٠) Papadopoulo. A: Op cit pp. 53-56.

(١١) البهنسي: فلسفة الفن عند التوحيدي - دار الفكر - دمشق ١٩٨٧

(١٢) التوحيدي أبو حيان: ١٩٤٢ الإمتاع والمؤانسة - ج٢ - ص١٣٤ - تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين

(١٣) انظر في ذلك: ابن النديم ١٩٧١ الفهرست - طهران.

(١٤) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الأنشا - الطبعة المصورة.

(١٥) التوحيدي: ١٩٥١ رسالة في علم الكتابة - تحقيق ابراهيم الكيلاني - نشر المعهد الفرنسي بدمشق.

(١٦) Grabar.O: 1973 The formation of islamic Art-Yale-pp 19-24

(١٧) نذكر منهم: بشر فارس، حسن فتحي، شاكر حسن آل سعيد، سيد نصر، على اللواتي، عبد الكبير خطيبي.

(١٨) Serjeant. R.B: The Islamic City. UNESCO-Cambridge - 1980 - U.K.P. 90-Ellesseeff "Phisical Layout".

(١٩) البهنسي: العمارة العربية - الجمالية - الوحدة - التنوع. نشر المجلس القومي للثقافة العربية - الرباط - ١٩٩١.

الفصل الثاني

الخصائص الروحية
للجمالية الإسلامية

١ـ البعد الثالث في الجمالية الاسلامية.
٢ـ التصوير التشبيهي وانواع المنظور.
٣ـ المنظور الروحي في الفن العربي الإسلامي.
٤ـ المنظور اللولبي.
٥ـ المنظور المطلق في الفن الحديث.

الخصائص الروحية للجمالية الإسلامية

١ـ البعد الثالث في الجمالية الأسلامية:

يبدو أحياناً أن الوظيفة الأساسية للفن هي الدلالة الفكرية أو الأدبية، وبهذا المعنى يصبح الفن لغة تشكيلية لأفكار عامة. ولكن الفن العربي يبدو على النقيض متحرراً من هذه الوظيفة مستقلاً بذاته، فاللوحة في مخطوطة شأنها شأن موضوع تصويري على سجادة، أو على جدار بناء أو على آنية ما، تبقى مستقلة عن الواقع بل تحمل واقعاً جديداً كما يقول وررنغر[١]، وهي في نزوع مستمر للتحرر من الدلالة المحددة والسعي نحو التعبير عن الذات، كصورة أو كرقش أو كصيغة تصويرية، فعندما يريد فنان ما أن يباشر عملاً تصويرياً، فإنه يبتدىء أولاً بوضع المخطط الأولي الذي سيوزع عليه عناصر موضوعه.

هذا المخطط يعادل المخطط المنظوري الذي يضعه الفنان الغربي، والذي يقوم على علاقات فيزيائية ضوئية تحدد حجوم وأبعاد العناصر في نطاق البعد الثالث للوحة.

ولكن الفنان العربي عندما يخطط للوحة فإنه لا يهتم بقواعد المنظور الخطي، بل هو يسعى إلى تصوير الأشياء من حيث هي موجودة بذاتها.

26 إن قوانين الوجود المادي للأشياء التي يحكمها في الغرب علم المنظور وعلوم أخرى، يقابلها لدى العرب قوانين روحية يحكمها مفهوم الوجود الأزلي «الله»، ومفهوم فناء الأشياء وعلاقتها بالوجود الأزلي.

لقد استعار بابادوبولو Papadopoulo[٢] كلمة «طرح» للدلالة على عملية التخطيط الأولى هذه، ونحن نرى أنها تعني المخطط الروحي Diagramme spirituel، ذلك أن الفنان العربي يحاول أن يخطط لمنظور روحي يقوم على مفهوم الوجود الأزلي.

إن تأمل التصوير الإسلامي مهما كان نوعه، ومن أي عصر كان، يبين لنا أن هذا الفن لم يعتمد في تأليفه على أي عنصر من عناصر المنظور الخطي. فلا وجود لخط أفق معين، ولا تحديد لزاوية رؤية، كما لا محل لنقطة هروب، بل ان كل عنصر من عناصر صورة ما يقع على خط أفق خاص. وإذا جاز لنا أن نتحدث عن أشعة إسقاط، فإننا في الفن الإسلامي على العكس نرى نقاط اشعاع تنتشر في أنحاء اللوحة كلها، فكأنما الأشياء ذاتها هي مصدر الرؤية.

٢ـ التصوير التشبيهي و أنواع المنظور:

27 يعتمد الفن في الغرب منذ العصر الاغريقي الكلاسي على المنظور الخطي في التصوير، بينما يعتمد الفن الصيني على المنظور الطبيعي، أما العرب والمسلمون خاصة فقد قام التصوير في فنهم على منظور روحي.

ويبدو المنظور الروحي في الرقش العربي، ففي التكوينات الهندسية تصبح الأشكال الواقعية مجردة مطلقة عندما تنقلب إلى أشكال

هندسية تتداخل فيما بينها بتناسق جميل، منفصلة نهائياً عن مدلولها وعن نسبياتها، إذ لا مجال فيها إلى بداية أو نهاية، أو إلى أي إسقاط أو إشعاع. ولكن ثمة انداياح في تكوين هذه الأشكال المجردة. على أن مسألة المنظور تبدو أكثر وضوحاً في مواضيع التصوير التشبيهي نظراً لعلاقته بالواقع.

ومع أن الفن العربي في بدايته تأثر بالفنون القائمة قبل الإسلام، والمتأثرة بالتعاليم الاغريقية التي تمجد المحاكاة وتؤكد أهمية القانون العلمي في العمل الفني، فإن الفنان العربي استمر بعد الإسلام محتفظاً بطابعه الروحي القديم، منذ بداية ظهور الفن العربي في الألف الثالث قبل الميلاد. وقد تجلى هذا بطابع رسم الأشخاص والأشكال وفق منظور خاص نطلق عليه اسم «المنظور الروحي».

آ ـ المنظور الخطي:

لكي نوضح مفهوم المنظور الروحي لابد أن نعرض لمفهوم المنظور الخطي (شكل ـ١) الذي قام عليه الفن الغربي منذ عهد الاغريق. 27
والذي نراه في الأعمال الفنية القديمة، ولقد قام المؤرخ بلينيوس الصغير بعرض دور كبار المصورين الاغريق في ابتكار هذا المنظور، وفي أحكام تنفيذه، ويذكر من هؤلاء المصورين أبوللودور Apollodor وزوكسيس Zeuxis وباراسيوس Parrhasios. ولقد حاول بطليموس وفيتروف وهما من أشهر علماء الهندسة في العهد الروماني إيضاح قوانين المنظور البصري في العصر الكلاسي، على أن علماء ومعماريين من عصر النهضة وهم ورثة التقاليد القديمة، هم الذين قدموا لنا أسساً علمية لهذا المنظور مازالت قائمة حتى اليوم، استطاعوا بها أن يحددوا نظرية البعد الثالث. وكان الفنانون والمعماريون من أمثال برونللسكي Brunelleschi وجيوتو Giotto والبرتي Alberti وآخرون، رواد المنظور الخطي الذي أصبح من أهم أسس الفن الغربي.

والمنظور الخطي يعتمد على مبدأ أساسي هو أن المشاهد يقف ازاء خط يقع بمستوى بصره، هو خط الأفق، وأن الأشياء أيا كان موقعها، ترتبط نقاط سطحها الأول بنقطة هروب تقع على خط الأفق وذلك على شكل أشعة متجمعة(٣).

وبهذا يحقق لنا المنظور الخطي إعاد تمثل الأشكال مشابهة لوضعها في الواقع، ولكن منظوراً إليها من نقطة نظر محدد موقعها بدقة.

والمنظور الخطي، بذلك هو قانون وضعي يفرض نفسه على الفنان، بل يصبح هذا القانون أساساً لتقييم نجاح عمله دون الاهتمام بقوة التعبير والتلوين والسرد، كما تم لروبنز Rubens بعد أن صور لوحته المشهورة «العشاء في كانا». ان هذا القانون المسبق كان سيفاً مسلطاً على حرية الفنان زمناً طويلاً، مما دفع الفنان المعاصر إلى الثورة على هذا العلم بكل عنف.

ولقد كان سيزان Cezanne وفان غوخ Van Gogh وغوغان Gaugin من أوائل الذين قاوموا خضوع الفن اللعلم متأثرين بذلك بالفن الياباني والفن المصري وفنون الاوقيانوس.

أما ماتيس Matisse وبول كلي P.Klee وبيكاسو Picasso وغيرهم، فلقد أصبحوا أكثر رفضاً لمفهوم المنظور الخطي، بعد أن زاروا البلاد العربية واتجهوا إلى التعمق في أسرار المنظور العربي الروحي(٤).

ب ـ المنظور في الشرق ـ الهند والصين:

إن المنظور الشرقي الذي تبناه الصينيون على أرقى مثال، يختلف اختلافاً بيناً عن المنظور الغربي. ولكن بين هذين المنظورين هناك المنظور الهندي الذي يتعلق بالغرب بسبب التأثيرات التي تلقتها الهند عن أوروبا تبعاً لنفوذها السياسي والحضاري على الهند. على أن التأثير الصيني بدا بوضوح في اليابان حيث تبنى الفنان الياباني مفهوم المنظور الصيني إلى أبعد الحدود.

المنظور الهندي اقترب إذن من المنظور الخطي الغربي ولكنه بقي متعلقاً بالمنظور الصيني. لقد أخذ من المنظور الغربي خط الأفق كأساس، ولكن عوضاً أن يحوي هذا الخط نقطة هروب واحدة، فإنه أصبح يحوي عدداً من هذه النقاط، بل إن خط الأفق نفسه يتعدد في كثير من الأحيان في المشهد الواحد[٥].

وهكذا فإن المشاهد هنا لا يفترض فيه الثبات في مكان واحد. كما هو الأمر في المنظور الغربي، بل ان الأمر متروك للفنان الذي
يظهر الأشكال على هواه، فتبدو الأشياء بوقت معاً مرئية من جوانبها 27
المجابهة والمخفية. (انظر شكلي: ٢ ، ٣).

ان هذه الرؤية الشاملة هي نتيجة للعقيدة البوذية التي يشترك فيها الهنود مع شعب الصين واليابانيين، والتي تقوم على مبدأ وحدة الوجود وتناسخ الأرواح، والله والمخلوق في هذه العقيدة واحد والروح سرمدية.

وتتضح هذه المبادىء العقائدية قديماً عند أهل الصين، وتقوم على أسطورة تزعم أن معبوداً اسمه «بان كو» خلق الأرض منذ مليوني سنة وكانت الرياح والسحب من أنفاسه، وكان الرعد صوته والأرض كانت من لحمه، والشجرة من شعره والمعادن من عظامه والمطر من عرقه، والخلائق كلها من الحشرات التي كانت عالقة بجسمه. ويبدو من هذا الوصف الأسطوري لإله الصين القديم، أن الطبيعة هي الإله الحق. ثم تمثل هذا الاتجاه في تقديس الطبيعة عند الحكيم (لودزه) الذي ظهر في القرن الثالث عشر قبل الميلاد ووضع كتاباً للقانون (آلدو) وهو مذهب يقوم على صوفية الاندماج بالطبيعة.

ثم ظهرت الكونفوشيوسية عام ٥٠٠ ق.م والتي كانت تسعى للسمو عن طريق الفن. على أن ظهور البوذية في الهند وانتقالها إلى الصين أكد قدسية الطبيعة من جديد، إذ أصبحت الموضوع الأساسي

في التصوير ولها شكل خاص صوفي ضبابي ومجيد، وكانت ممارسة الفن كالعبادة فيها نشوة الاتصال بالخالق.

ان هذه المبادىء العقائدية والتي تقدس الطبيعة، وتجعل الإنسان مندمجاً بها وجزءاً منها، بل هو جزء من الإله والطبيعة، هذه المبادىء كانت أساس المنظور الصيني المختلف تماماً عن مفهوم المنظور الخطي الغربي دون أن تربطه به أية صلة.

ويقوم المنظور الصيني على أن خط الأفق لا يقع أمام المشاهد بل خلفه (وذلك لأن الإنسان جزء من الطبيعة، كما أوضحناه) ثم ان نقاط الهروب أيضاً تتجمع في الأبعاد، وهكذا فان الأمر يبدو مختلفاً جداً عنه في المنظور الغربي. فالفنان الصيني يعطي قيمة واضحة للفراغ ويفتح الأفق على اللامتناهي.

٣ـ المنظور الروحي في الفن العربي الإسلامي:

لقد تطور علم المنظور حتى ارتبط بالعلوم الرياضية وأصبح أساساً 27
يطبق في الرسم والتصوير، ومع أنه يبقى ناظماً لدقة التعبير عن الواقع، إلا أن عيبه القوي في سيطرته على الفنان والتحكم في رؤيته للأشياء، مما أدى إلى رفضه في العصر الحديث حيث تسابق الفنانون إلى تحطيمه ومخالفته، وكان الانطباعيون من أوائل الذين أنهوا سيطرة هذا العلم على الفن. ولاشك أن هؤلاء كانوا قد تأثروا بمبادىء الفنون الشرقية. واستطاع بعض الفنانين اللاحقين التحول نهائياً عن المنظور البصري وقاموا بتطبيق المنظور الإسلامي الذي يقوم على مبادىء غير رياضية وغير ضوئية، ولكنها مبادىء روحية تصاعدية. فما هو مفهوم المنظور الروحي في الفن الإسلامي؟

إذا عرّفنا المنظور البصري بأنه العلم الذي يحدد رياضياً أوضاع وحجوم الهيئات المتعاقبة في البعد الثالث، انطلاقاً من زاوية البصر

واعتماداً على خط أفقي يحدد مستوى النظر، فإننا بذلك نضع أساساً لتمييز المنظور الروحي الإسلامي ولابراز خصائصه.

١ـ وأول ما يبدو عند المقارنة بين المنظورين، ان المنظور البصري يقوم على كشف الأبعاد المتعاقبة في زاوية البصر، فيما نراه في المنظور الروحي يحدد مرتسم الأشياء على مسطح، أو هو يؤول إلى رسم شريحة الأشياء والمواضيع، وقد تكشفت فيها جميع الخصائص الشكلية لهذه الأشياء.

٢ـ ولهذا نقول ان مهمة الفنان العربي كانت دائماً التعبير عن الرسم بذاته فيما كانت مهمة الفنان الغربي التعبير عن مشهد بذاته.

٣ـ لقد اهتم المصور في رسمه وتصويره بعدم مضاهاة الله في خلقه. فلقد درج على عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه لأنه يعني وعاء المضمون الروحي للأشياء، هذا المضمون المرتبط بمقدرة الله تعالى الذي ينفخ الروح في الأشياء دون مقدرة الإنسان. على عكس الفنان الاغريقي أو فنان عصر النهضة الذي سعى دائماً للتعبير عن الكمال الإلهي من خلال الكمال الإنساني، ولذلك لجأ إلى القواعد الرياضية التي تحدد الأصول المطلقة للجمال والواقع الأمثل.

٤ـ وثمة أمر هام في المنظور الروحاني، هو أن الكائنات والكون كله موجود بالنسبة لله، لأنه من صنعه وخلقه وليس وجوده قائماً بالنسبة للإنسان. وهكذا فان الأشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية بصر ضيقة، على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الأشياء والمشاهد مرئية من خلال عين الإنسان، وشتان بين رؤية شاملة ورؤية ضيقة، بين رؤية الله ورؤية الإنسان، ولكي نوضح هذه الخصيصة نستعير الشمس كمصدر ضوئي شامل ونأخذ الشمعة كمصدر ضوئي محدد، ونحن نعرف أنه ليس للشمس زاوية ضوئية على نقيض الشمعة، ولذلك فإن الأشياء المتعاقبة في الحزمة

الشمسية تظهر بقياس واحد وانعكاسها واحد، أما الأشياء المتعاقبة في الحزمة الضوئية الصغيرة فهي ذات قياسات متغيرة يتحكم فيها قانون المنظور الضوئي اياه.

ولكن المثال يبقى قاصراً، فإذا كانت أشعة الشمس اسطوانية وأشعة الشمعة مخروطية، فإن للأشعتين مصدراً ضوئياً ثابتاً لا يسقط على الأشياء إلا من جانب واحد، أي أن الرؤية في الحالين تكون من جانب واحد. أما الرؤية الإلهية فهي اشعاعية لشمولها وضخامتها، ثم هي رؤية من جميع الجوانب لأنها صادرة عن نقاط لا حد لها وغير ثابتة لأن الله يملأ الوجود. وهكذا فإن حزم الرؤية الإلهية المسلطة على الأشياء بزوايا قائمة لا تتجمع في مصدر واحد، بل انها لتصدر من جميع الاتجاهات. ولأن الفن عاجز عن أن يرسم بشكل مجسم جميع وجوه الأشياء الموجودة بالفعل وبالنسبة لله، فإنه يقوم بتجميع اسقاطات الرؤية الإلهية من جوانبها المختلفة ورصفها على سطح واحد. وهذا ما سعى بيكاسو إلى تقليده دون نجاح كامل.

٥- وهنا نقول، إذا كان الموضوع في المنظور الروحي لا يرى من خلال عين الإنسان بل من خلال عين الله، فإن هذا الموضوع ينفصل عن الواقع ويصبح شيئاً جديداً وواقعاً جديداً يفرض نفسه على الناظر، في حين تبقى المواضيع الخاضعة للمنظور البصري، تابعة لشروط الناظر الذي يفرض مفاهيمه العلمية وقوانينه المكتسبة على الفن، وهذا مخالف لأهم مبادىء الفن وهي الطرافة والجدة.

٦- ومع ذلك فإن المنظور الروحي لا يتنكر للواقع ولا يهمل دور الناظر، فإذا كان المصور الذي يطبق قواعد المنظور البصري يحاول إبراز الواقع كما تلتقطه عدسة آلية، ساعياً لارضاء عادة الرؤية عند المشاهد، فإنه بذلك إنما يصور الأشياء من زاوية اختارها هو وفرضها على المشاهد، أما المصور الروحي فهو يأخذ من الواقع عناصره الفنية (السجادة مثلاً والطاولة والإطار المعماري والأشخاص) ويرسمها ثم

يرصفها على سطح واحد لكي يبدو ما فيها من جمال فني، فليس ما يهمه الجمال الشيئي المو ضوعي.

٧ـ على أن هذه العناصر المقسمة المستقلة تندمج في وحدة العمل الفني بسبب صغر حجم الصورة في الفن العربي الإسلامي، وهذا ما ألفناه في المنمنمات وفي الصور الترقينية (الإيضاحية) الموجودة في المخطوطات. أما في الصور الكبيرة التي تزين واجهات المباني وجدرانها فاننا نرى العنصر الواحد في اللوحة، قد انفصل لكي يصبح لوحة مستقلة لا علاقة لها بالشيء ذاته، وهذا ما يسمى بالرقش العربي. وقد يعود هذا العنصر المستقل لكي يشكل جزءاً من لوحة منمنمة، وهذا ما درج النقاد على تفسيره من أن منمنمة لبهزاد مثلاً، إنما تشمل عدداً من العناصر المأخوذة عن زخارف ورقوش كبيرة.

٨ـ وهكذا فإن المنظور في لوحة مسطحة يبقى حراً مطلقاً لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث، من خلال زاوية البصر المحددة.

٩ـ إن هذا التعدد والاستقلال في عناصر الموضوع، يجعل اللحظة الزمنية للعمل الفني متعددة بتعدد هذه العناصر، وهي متفاوتة في المدة بحسب ما فيها من تدقيق تجميلي وتكويني. فيما نرى أن الصور المعتمدة على المنظور البصري محددة بلحظة زمنية واحدة، وهذه اللحظة سريعة جداً لأنها أشبه باللقطة الفوتوغرافية.

١٠ـ إن هدف الفنان العربي هو أن يجعل الأشياء مجابهة للناظر من خلال أجمل ما فيها، دون أن تشوه قواعد المنظور حقيقتها، وجمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية، فإذا كانت الرؤيةالإلهية للإنسان، والتي تتحكم في تحديد المنظور الروحي ذات أشعة مستقيمة كأشعة الشمس نظراً لشمولها واطلاقها، فان وصولها إلى الأشياء لا تقطعه حواجز صنعية وعلمية كما هو الأمر في علم المنظور، عندما

تقطع أشعة الشمس العدسات المقعرة أو المحدبة أو المواشير، التي تضيق الحزم الضوئية أو تنشرها أو تحللها، وهكذا فإن الرسوم تبقى اسقاطاً للأشياء وليس انعكاساً لها.

١١- ولابد من الإشارة إلى الفرق بين المنظور الروحي العربي والمنظور الهندي، فهما متشابهان في عدم استقرار عين الناظر للمشهد، ولكن العين في المنظور الروحي تبقى مطلقة الحركة بدون قيود، ولكنها في المنظور الهندي تتحرك ضمن تعدد خطوط الأفق عنده، أو ضمن تعدد نقاط الهروب على خط الأفق الواحد. ولكنهما مختلفان تماماً في جميع الأمور التي يبقى المنظور الهندي مشابهاً فيها للمنظور الغربي.

١٢- ويبدو الفرق ضعيفاً بين المنظور الصيني والمنظور الروحي، ذلك أن نقاط الهروب عند الصين تتجمع على خط الأفق الذي يقع خلف المشاهد لا أمامه، في حين نراها عند العرب متوازية في الفراغ ولا تتجمع، أو أنها تتجمع في بؤرة تقع على خط الأفق الذي يقع خلف المشاهد في نقطة اللانهاية.

١٣- أما الظل فقد يكون موجوداً في التصوير العربي، ولكن إن وجد فهو لا يخضع لوحدة المصدر الضوئي كالظل في التصوير الغربي، بل إن مصدر النور متغير، فهو نور إلهي وليس نور الشمس، وعلى الأقل هو يخضع لمشيئة المصور كما هو الأمر في الظل في التصوير الهندي.

١٤- إذا كان المنظور الخطي يسعى إلى ابراز البعد الثالث أو العمق بأسلوب رياضي علمي، فان المنظور الروحي لم يتخل عن هذا البعد تماماً، بل انطلق وفق مسيرة مختلفة، فالعين لا تنظر إلى الأشياء نظرة محددة، بل هي تنتقل من بؤرة الصورة إلى حواشيها بحركة متصلة

لولبية، ويمر خط النظر من أهم النقاط القائمة على الأشكال وهي العين أو اليد.

ولقد قام بابا دوبولو Papadopoulo في كتابه «جمالية الفن الإسلامي» بإثبات هذه الطريقة، فاستعرض مئات من المنمنمات فلم ير من بينها ما يخرج عن هذه القاعدة.

والواقع أن هذا البعد الثالث اللولبي Spirale يتماشى مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور في الفن الإسلامي حسبما شرحناه.

يحتار الجماليون في تحليل الهدف الذي يدفع الفنان العربي والرقاش إلى املاء فراغات العمل الفني بعناصر كثيفة، ولقد فسر أكثر النقاد هذا العمل من أن الدوافع فيه هو الفزع من الفراغ L'horreur du vide والذي يطلق عليه بالألمانية Raumscheu كما يقول وورنغر[٦] وكما أوضحه يونغ C.G.Jung، وهذا الفزع قديم عند الشعوب البدائية وفي فنونهم، ولكنه عند العرب يبدو متأكداً بنزعة ملحة، وهي محاربة إبليس التي لا يقابلها بالأهمية إلا عبادة الله ذاته، فحيث يسعى المرء إلى مقاومة إغراء ابليس يكون قد أرضى الله وأطاعه والعكس بالعكس. ولكي لا يترك الفنان العربي مجالاً في عمله الفني لعبث ابليس وتخريبه، فإنه يقوم باشغال جميع الفراغات في عمله الفني، إما بإضافة عناصر شكلية في تصويره التشبيهي، أو بتفريغ عناصر تجريدية هندسية أو نباتية في رقشه العربي.

لقد آن الأوان لكي نضع حداً لهذا التفسير الساذج والذي تبناه أكثر مؤرخي الفن الإسلامي. ولنعد إلى نظرية المنظور الروحي التي عرضناها، لكي نجد الأمر مبرراً ضمن نطاق الرؤية التي حددنا ماهيتها.

إن الأشعة البصرية الكثيفة التي تصدر عن المشاهد متجهة إلى الأشياء، وقد صورها المصور بحسب كونها موجودة بفعل الله، هذه

الأشعة تتجه إلى جميع الأشياء وعلى اختلاف وجودها في عمق الوجود، ولذلك فانها تصطدم بعدد لا حد له من الأشياء التي يلتقطها الفنان وينقلها إلى عمله، ومهما توسع الفنان في التقاطها، فهو عاجز ولاشك عن إكمال واجبه بالتقاطها كلها نظراً لوفرتها في الوجود. ويتجلى ذلك بمثال الكواكب في السماء، فأشعة الشمس الغاربة تصطدم بها على اختلاف وجودها في أعماق السماء، فتظهرها على صفحة واحدة، كثيفة لا حد لكثافتها، ونحن إذا لم نستطع رؤيتها كلها، فذلك لعجز في رؤيتنا، ولعلها تغطي قبة السماء بكثافة وجودها.

ان هذه الأشياء التي تبدو في خلفيات العمل التصويري كثيفة مسطحة، إنما تساعدنا على تفسير وجودها المترامي في البعد، فتتداخل في كون Cosmos الصورة شديدة الاندماج. فعندما لا ندري مكان المشاهد من هذه الأشياء، أهو في أقصى البعد عنها أو في أدنى القرب منها، أو هو في أعماقها، فإن المسافات والفراغات تنعدم لكي تبدو لحمة في هذا الكون التصويري الجديد، الذي تشابكت فيه مصادر الرؤية إلى أقصى حد ممكن.

ومرة أخرى يبدو الأمر أكثر وضوحاً إذا ما لجأنا إلى الرقش العربي الهندسي، فنحن نرى العناصر الهندسية المجردة تلتحم بانسجام مطلق، ضمن نطاق حركة جابذة نابذة تصل المطلق ـ الله بالكون غير المحدود، وهذه العناصر المفروشة في جميع أنحاء رقعة التصوير، لا تترك مجالاً لثغرة في هذا الوجود الرائع.

٤ـ المنظور اللولبي:

لقد اكتشف بابادوبولو Papadopoulo[٧] في المنمنمات الفارسية
27 أن ثمة خطاً ذا شكل لولبي Spirale يمر من خلال الأشخاص الذين يؤلفون الموضوع، ولقد أجرى تجربته هذه على عدد من المنمنمات فلم

يخرج عن برهانه إلا عدد قليل، ولقد تأكد لديه بعد ذلك أن الفنان الفارسي أراد أن يستعيض عن المنظور الخطي الذي قام عليه التصوير في الغرب، بمنظور لولبي يوحي على الأقل باختراق البعد الثالث. وأشار أيضاً إلى أن اللولب هو علامة الانتقال من العالم الخارجي (الملأ الأعلى) إلى الأرض حيث الإنسان وهو نقطة على هذه الأرض. وقد يكون هذا الرأي قد استقر بحسب بابا دوبولو نتيجة العقيدة التواجدية بين الروح والله، التي آمن بها المسلمون وبخاصة اتباع الصوفية، حيث تبدو هذه الحركة اللولبية صادرة عن الله تعالى ـ مروراً بالدائرة النبوية ـ ثم بالدائرة المبادهة للوصول إلى الروح الصوفية. ولقد تبدى ذلك بالطوفان حول الكعبة، ودوران المولوية وباكسير الحياة L'eliseir vitae الذي عرف منذ عهد سومر ووصل إلى المسلمين.

ان هذا الكشف الذي قدمه بابا دوبولو يؤكد الطابع الروحي في المنمنمات الفارسية، ولكنه عندما يريد أن يتحدث عن مرقنات مقامات الحريري، وبخاصة أعمال الواسطي المحفوظة في باريس(٨) فإنه يتجاوزها هنا لكي يعود فيستعملها في مناسبات أخرى.

صحيح أن بعض الصور العربية تدخل في نطاق هذا التحليل فنرى الأشكال وقد أخذت تكوينات دائرية مثل لوحة «أبو زيد يلقي أشعاراً على مجموعة من الشباب» في المقامات المحفوظة في باريس. ولكن ماذا نقول عن باقي اللوحات، حيث لا نرى فيها أثراً لهذا الخط اللولبي.

تبدو قيمة الكشف الذي أظهره بابادوبولو في تأكيد الناحية الروحية في الفن، فالأشياء هنا ترتبط بالمعنى الذي عرضناه. فهي موجودة بالنسبة لله، ولقد أكد على ذلك بهذا الخط اللولبي الذي يبتدىء من السماء وينتهي إلى الأرض، بحركة دورانية مستمرة. وفي التصوير وفي المنمنمات نرى ذلك أكثر ارتباطاً عندما ينتظم في خط مستقيم أو عندما تتداخل مع خلفياتها، وقد خرجت كلها عن

خصائصها الواقعية، لكي تشكل عالماً مستقلاً لم يكتمل بناؤه الواقعي بعد، بل بقي صورة في رحم الكون تخيلها الفنان وهو مشدود بقوة إلى خالقه، سابح في سحر المقدرة الإلهية على الخلق والتكوين.

من هنا يبدو التصوير العربي وإلى حد بعيد عملاً حدسياً صرفاً يشترك في تصوره، العقل ممتزجاً بالعاطفة، دون أن يتاح لواحد منهما أن يستقل في انفعاله، لتكوين عمل واقعي صرف يقوم على المحاكاة والمنطق والقاعدة، كما هو الأمر في الغرب، أو لتكوين عمل صوفي صرف يقوم على معاكسة الواقع واللجوء إلى الوهم والهذيان وحلم اليقظة، كما هو الأمر في الفن الحديث السريالي.

فالفن العربي ليس فناً واقعياً، وليس فناً «فوق الواقع» Surrealiste وليس هو فن «ما بعد الواقع» Metaphysique بل هو فن حدسي يلتقي في منطلقه مع منطلق الفن المبدع بحسب فكرة الحدس Intuition، كآلية أساسية لبناء العمل الفني. ونحن نعتقد أن المثال الصحيح الذي يمكن أن يقيم عليه أصحاب فكرة الحدس فهمهم للجمال الفني هو الفن العربي.

٥ـ المنظور المطلق في الفن الحديث:

لقد تم خلال هذا القرن انقطاع واضح بين الفن الحديث وتقاليد
27 الفن الغربي وجماليته، وهذا ما أطلق عليه رونيه هويغ (تغيير القيم)، فقد أصبح الفن وسيلة للتعبير عن القلق والتعب، عوضاً أن يكون وسيلة لإثارة الفرح، مما دفع بعض الفنانين أن يتجهوا إلى الشرق، حيث يقدم مشهداً جديداً مختلفاً عن مشهد الغرب وحياته المحمومة، ويقدم لوحة الهدوء والاستقرار، كما كان يقول غوستاف لوبون.

لقد كان هنري ماتيس واحداً من كبار المصورين في أوروبا الذين تأثروا بالفن الإسلامي، وبخاصة بالمنظور الروحي الذي تحدثنا عنه، فلم يعد الشكل عند ماتيس هو الهدف بذاته، بل هو مساحات

تشغلها الألوان والأضواء، تحد بينها خطوط رقشية. وفي لوحته المسماة (المغاربة - ١٩١٠) التي استوحاها من المغرب عند إقامته فيه، لخص فيها كل ذكرياته عن مدينة طنجة، كما يقول اسكوليه، وفي عمله هذا القريب من التجريد يقول ماتيس، أنا لا أمثل نسوة بعينها، فأنا لا أخلق إنساناً بل أبدع لوحة.

ويبقى ماتيس في أعماله مرتبطاً ببعدين فقط متجاهلاً البعد الثالث، مما دفع بعض النقاد إلى وصفه بالمزخرف.

استفاد ماتيس من النور الساطع في المغرب في تبسيط أعماله وتكويناته، فألغى التفاصيل والتدرجات اللونية البسيطة.

لقد زار البلاد العربية وبخاصة الشمال الافريقي، عدد كبير من
الفنانين الأوروبيين وبعضهم اشتهر بنزعته الاستشراقية الفنية، نذكر
منهم، ديهودينك، شاسيريو ودولاكروا، مستفيدين من مظاهر الحياة
36 في الشرق. على أن بول كلي دخل إلى أعماق الجمالية الإسلامية بعد
33 زيارته إلى القيروان ومصر، وتكون فناناً هناك كما صرح أكثر من
74 مرة. وكان من أجرأ المصورين الذين رفضوا المنظور الخطي ولجأوا إلى
المنظور الروحي[٩].

هوامش الفصل الثاني

(١) Worringer: Abstraktion und Einfuhlung - Munich 1908.

(٢) A.Papadopoulo: L'Islam et l'art musulman - Paris 1977.

(٣) S.Y.Edgerton Jr: La perspective lineaire et l'esprit occidental, Paris, Cultures, Vol III, No.4, 1976

(٤) انظر كتابنا: أثر العرب في الفن الحديث، ص٢٢٨.

(٥) J.Auboyer: Les esthetique de l'Inde et de la Chine. Dans (L'art et l'homme) de R.Huyhe, T.2.p.65.

(٦) Worringer: Abstraktion und Einfuhlung. Munich 1908.

(٧) A.Papadopoulo L'esthetique de l'art musulman. La peinture 6 vol. Paris. Lille 1972

(٨) Hariri Schaeffer: Bib. Nat. Paris, no. 5847 FOR 32.

(٩) البهنسي: الاستشراق والفن - دار الرائد العربي - بيروت ١٩٨٣,

الفصل الثالث

انتشار الحضارة العربية الاسلامية

١ ـ العرب والإسلام.
٢ ـ أنتشار الأدب والفلسفة.
٣ ـ أثر العرب في الطب والعلوم.
٤ ـ الجمالية الإسلامية في أوروبا.

انتشار
الحضارة العربية الاسلامية

١ ـ العرب والاسلام

قامت الحضارة العربية الاسلامية على أرض واسعة تبتدىء من شواطىء الاطلسي حتى الخليج الفارسي، ومن شواطىء البحر الأبيض المتوسط شمالاً وحتى رمال افريقيا المتوسطة جنوباً، وكانت الشعوب المنتشرة على هذه الأرض، ذات دين واحد وتتكلم لغة العروبة ولها نفس المؤسسات في أكثر الأحيان.

ولقد وصف غوستاف لوبون[1]، عظمة هذه الحضارة قائلاً «عندما ندرس أعمال العرب العلمية واكتشافاتهم، فإننا نرى أنه ليس من شعب استطاع مجاراتهم بنفس الوقت القصير وبنفس الوفرة الهائلة. وعندما نمتحن فنهم فإننا ندرك أنه يملك اصالة لا سابق لها».

ان هذه الشهادة هامة جداً لتأكيد أصالة الحضارة العربية، حضارة تعود إلى ما قبل الاسلام وتمتد حتى يومنا هذا، ونستطيع أن نحدد أطراف الحضارة العربية الحديثة بقولنا، إنها حيث امتدت اللغة العربية، ذلك أنه حيث توجد اللغة العربية فثم شعب عربي وحضارة تنتسب الى العرب. لقد كان لظهور الاسلام أثر في جمع شتات العرب وفي خلق دولة عربية واحدة يحكمها الرسول ومن جاء بعده من خلفاء.

ولكن هذا لا يعني أن العرب لم يكونوا قديماً في تلك المنطقة، بل أن امتداد العرب بعد الاسلام في سورية والعراق والمغرب لم يكن الا استعادة ورجوعاً كما يقول شبنغلر(٢).

ومنذ اللحظة التي ظهر فيها الاسلام على يد الرسول محمد ﷺ قرر النبي الكريم أن يجمع القبائل العربية في دولة كبيرة ديمقراطية موحدة. ولقد حاول أن يمدن هذه القبائل وأن يثقفها وأن يوجهها نحو وحدانية الله، وحدانية قديمة وأصيلة في عقيدة العربي منذ بداية تاريخه(٣).

لم يحضر الرسول ﷺ الجهاد بل هم خلفاؤه الذين جاؤوا بعده والذين فتحوا البلاد ووسعوا رقعة الأرض العربية، فلقد خرجت الامبراطورية البيزنطية والامبراطورية الساسانية منهكتين في صراعهما مع العرب، ثم لم يلبث هؤلاء أن سحقوا الأولى وقضوا على الثانية وهكذا سجلوا أعظم انتصارين. في اجنادين عام ٦٣٤، وفي اليرموك عام «٦٣٦» ودانت لهم بهما المقطعات البيزنطية في فلسطين وسورية ثم في مصر عام ٦٤٠ - ٦٤٢ . وثم انتصار آخر في القادسية عام ٦٣٧ وفي نهوند عام ٦٤٣ قضوا فيه على الفرس. وخلال بضعة سنوات امتد العرب في افريقيا وآسيا ووصلوا حتى نهر الهندوس(٤).

وكانت الحضارة الأموية في سورية في ازدهار مستمر، ولم يكن هم الثورة الاسلامية إلا أن تجعل من دمشق عاصمة العرب.

وفي عام ٧٦٢ أقام المنصور ثاني خلفاء بني العباس عاصمته الجديدة «بغداد» التي أصبحت بسرعة أول عاصمة في الشرق.

وبسرعة مدهشة نجح العرب بعد الاسلام بتحقيق الكثير من المنجزات الحضارية نذكر أهمها فيما يلي:

في مجال العلم: فلقد كان الشعار السائد «من سعى الى العلم سار في طريق الله» ولقد تبع العرب هذا المبدأ دائماً، وهكذا أصبح عدد

الطلاب في الدراسة الابتدائية والعالية لا ينقطع عن الازدياد. ففي عام ١٠٦٥ أسست في بغداد الكلية النظامية، وفيها كان يعلم القرآن والحديث، والفقه والشريعة الشافعية، النحو والادب والجغرافية والتاريخ، علم الاجناس والآثار وعلم الفلك والرياضيات والكيمياء والموسيقى والرسم الهندسي.

ولقد اتصل العرب بالحضارات الكبرى العالمية التي كانت موجودة آنئذ كالحضارة الاغريقية، ثم أصبحوا الوسطاء الذين نقلوا هذه الحضارات الى العالم العربي، ويؤكد ذلك ما جاء على لسان ريزلر اذ يقول(٥) «لقد نقل العرب الى أوروبا الغربية التراث العلمي والفلسفي للاغريق، واستطاعوا بذلك أن يوسعوا الافق الثقافي للعصور الوسطى، وأن يتعمقوا الى أبعد حد في الفكر والحياة الاوربية». ولقد كان هم الخلفاء والامراء بالدرجة الأولى، النهوض بالآداب والفنون والعلوم. وهكذا ولدت نزعة الاكتساب من الشرق عند الغربيين. فمنذ عام ١١٣٠ كانت قد تأسست في طليطلة كلية للترجمة قام عليها البطريرك ريموند، وقد ابتدأت بترجمة أشهر ما كتبه العرب مثل كتب الرازي وأبي القاسم وابن سينا وابن رشد الى اللاتينية.

ولقد كتب غوستاف لوبون في مؤلفه الكبير «حضارة العرب» هذا المقطع الهام: «حتى القرن الخامس عشر، لم يكن من كاتب يمارس غير حرفة النقل عن العرب، فلقد كان من تلامذة العرب، أو من النقلة عنهم كل من روجيه باكون، وليوناردوبيز، وارمان دوفيلانوف، وريموند لول، وسان توما، والبرت الكبير، والفونس العاشر ملك كاستيلا. وكان البرت الكبير من اتباع ابن سينا وكان سان توما من اتباع ابن رشد».

ولقد وصف (اغريبا فون نيتسهايم) تقدير الغرب لابن سينا والرازي وابن رشد فقال «لقد استقبلت كتب هؤلاء في الطب بثقة تفوق تلك التي كانت لابوقراط وجالينوس، ونالت حظوة قصوى

عند الناس الى درجة انه إذا ما حاول أحد ممارسة الطب، كان عليه الاعتماد على كتب هؤلاء، والا اتهم بمحاولة الاضرار بالمصلحة العامة»[٦].

٢ ـ انتشار الأدب والفلسفة:

ان أول من ترجم ألف ليلة وليلة إلى الفرنسية، هو انطوان غالان A.Galland سنة ١٧٠٤ ، وكان غالان ملحقاً بالسفارة الفرنسية في القسطنطينية، ولقد شغف بالمخطوطات العربية والتركية ونسخ وترجم العديد منها وكان استاذه ديربلو D'Herbelol قد ابتدأ كتابه الضخم (الموسوعة الشرقية) فأكمله غالان.

لم تكن ترجمة الليالي التي قام بها غالان جيدة وأمينه، ومع ذلك فلقد بلغت من الشهرة حداً بعيداً وأقبل على قراءتها حتى الملوك، وكان الاعتقاد أن ما ورد في الليالي من قصص ووصف يطابق الواقع.

وعندما ترجم «لين Lain» الليالي سنة ١٨٤١ ، كان أكثر دقة وحذر تام وكانت ترجمته مصدراً روحياً للكتاب. ولقد تزوج لين من جارية مسلمة، فعاش في بيئة اسلامية ساعدته في كتابة مؤلفه (المصريون المعاصرون).

على أن الفكر العربي بقي بعيداً عن التأثير الأجنبي، محافظاً على شخصيته عبر العصور. ويقول ريزلر «أنه لما يدعو الى الاستغراب ان الادباء العرب لم يتأثروا أبداً بالآداب الاغريقية الواسعة».

بل على العكس لقد كانت قصص الف ليلة وليلة أثراً عربياً تقليدياً انتشر في جميع أنحاء الغرب. وقد طبع منه في أوروبا خلال قرنين ما يزيد عن ثلاثمائة طبعة، وأصبحت هذه القصص موحية للكتاب الافرنج، بل ان فولتير يعترف انه لم يزاول فن القصص الا بعد أن قرأ الف ليلة وليلة أربعة عشر مرة، كما أن أحد مشاهير القصصيين

الفرنسيين تمنى أن يمحو الله من ذاكرته كتاب الف ليلة وليلة حتى يعيد قراءته فيستعيد لذته.

وكتاب الف ليلة وليلة مؤلف من مجموعة قصص تعود الى عهود مختلفة، وهو وان نسب الى الفارسيين والهنود، ولكن السيد فيل Wiel كتب في مقدمة ترجمة الكتاب الى الالمانية ان أكثر هذه القصص هي عربية صرفة وان حوادثها جرت في بغداد والبصرة ودمشق والقاهرة. وقد أيد هذا الرأي عدد من الباحثين والمستشرقين أمثال مكدونالد وليتمان.

وأوضح لوبون أن هذا الكتاب ألقى نوراً ساطعاً على العرب والشرقيين وعلى الناحية الايجابية لخصائصهم. بل لقد أثار في نفوس الغربيين السعي للتعرف على الشعوب التي كانت وراء هذا الاثر العظيم، وقد لا يكون من المبالغة القول، ان هذا الكتاب كان أول الطريق الى الاستشراق وانتشار حركته في الغرب.

كتب بايرون لصديقه غوستاف مور عام ١٨١٣ يقول:

«فلنكتب عن الشرق، انه النهج الشعري الوحيد فثقافات الشمال والجنوب والغرب، استنفدت جميعها ولم يبق أمامنا الا هذا الشرق. أما القليل الذي أفعله أنا، فليس سوى صوت أطلقته في البراري الواسعة ليمهد السبيل أمام الاستشراق، وإذا كان قد أصاب بعض النجاح، فإنه الدليل على أن الناس اصبحوا ميا لين نحو الشرق».

27 وثمة كتاب آخر شهير هو «المقامات» كتبه أبو محمد الحريري (١٠٤٥ ـ ١١٢٢) المشرف على التعليم في بغداد، وفيه سرد مواقف الحارث بن همام من مغامرات أحد المتشردين أبي سعيد السروجي المحدث الرائق «أبو الكذب والخديعة وجميع أنواع الحيل» ولقد ضم هذا المخطوط عدداً من الرسوم الايضاحية الرائعة، منها رسوم للمصور الشهير محمد الواسطي وهذا المخطوط موجود الآن في المكتبة الوطنية

في باريس وكان في حد ذاته، مصدر الهام لاكثر الفنانين الحديثين والمعاصرين مثل آنغر وماتيس وكلي.

الشعر من حيث هو تجربة روحية، يشغل المكان الأول في الادب العربي. ولقد أجمع المستشرقون على أن قرابة قوية تجمع بين الشعر العربي في النسيب والغزل، وبين شعر جماعة التروبادور في جنوب اوروبا وجماعة مينيسانغر Minnesanger. ويجزم بعضهم أن انشودة رولان ذات أصل عربي، وان سرفنتس مؤلف دون كيشوت قد استلهم كتابه من القصص العربي الذي يصف حياة الصعاليك العرب أمثال السليك والشنفرى وتأبط شراً.

ولم يعد اقتباس دانتي من الأدب العربي موضوع شك، فلقد أثبت المستشرقان (٧) آسين بلاثيوس الاسباني وشيروللي الايطالي ان كتباً اسلامية عن معراج محمد كانت متداولة في ايطاليا قبل ميلاد دانتي(٨)، وأن شعراء معاصرين له ضمنوا شعرهم شيئاً من قصة المعراج. وتأكد لديهم أن الأواصر بين رسالة الغفران للمعري وبين الكوميديا الالهية قوية جداً (٩).

واقد اندفع الشعراء والادباء والفلاسفة الغربيون ايضاً في العصر الحديث وراء الشرق، وهكذا كتب شاتوبريان عن عبقرية المسيحية وتحدث لامارتين عن رحلته في الشرق وظهر هيغو في مشرقياته شديد الالتصاق بهذا العالم الساحر. إلا أن أعظم الأدباء الذين تأثروا بالشرق كان غوته في ديوان شعره الشهير «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي»(١٠) وجعل عنوانه باللغة العربية على الغلاف. وقد كتب هذا الديوان بعد أن قرأ القرآن وأمعن فيه وألم بأشعار حافظ الشيرازي واطلع على تاريخ الرسول العربي وقصة الاسراء ودرس بطولة صلاح الدين. وقد تضمن هذا الديوان الكثير من آيات القرآن بل انه يقول في بعض أشعاره: «إذا كان الاسلام معناه التسليم لله فإننا لا محالة أجمعين. نحيا ونموت، مسلمين».

وقد كتب غوته مسرحية عام ١٧٧٣ موضوعها مناجاة محمد ﷺ وقد خلا بنفسه ليلاً بعيداً في جوف البادية المترامية، وكان الشاعر بذلك يصور آية من سورة الأنعام في دحض الشك. وبعد المناجاة يدير الشاعر حواراً بين محمد ﷺ ومرضعته حليمة، وثمة حوار آخر بين علي وفاطمة.

ولقد استغرق غوته في قراءة الشعر العربي وخاصة الجاهلي وقال في ذلك «دع الاغريقي المثَّال يجبل الطينة ويصنع التمثال، أما نحن فإن متعتنا لهجة الفرات، نسبح فيها مسترسلين مع عنصر الماء، حتى إذا ارتوت غلة النفس، تفجرت أفاويق الشعر فياضة مترنمة».

ويقول «لكي يسعد العرب في بيدائهم راتعين في بحبوحة فضائهم، أولاهم المولى ذو الفضل العميم أربع نعم: أولى هذه المنن العمامة، وهي زينة أروع من التيجان كافة، ثم الخيمة يحملونها من مكان الى مكان. ثم حسام بتار، هو أمنع من الحصون وشاهر الاسوار. وأخيراً وليس آخراً ـ القصيد الذي يؤنس ويفيد ويستهوي اسماع الحِسان الغيد[١١].

وابتدأ الادب القصصي الالماني بملحمتين مقتبستين من الأدب الافرنسي المتأثر بالأدب الاندلسي المجاور، أما الملحمة الأولى فيطلق عليها اسم «انشودة الاسكندر» وتحكي قصة الاسكندر في الشرق، وهي تشابه رواية القرآن عن ذي القرنين والسور المنيع الذي بناه. والانشودة مليئة بالنوادر والاقاصيص الشرقية التي لا سبيل الى انكارها. أما الملحمة الثانية فهي انشودة رولان وتحكي التقاء الفرنجة بالمسلمين.

ويعتبر فولفرام فون اشينباخ من أعظم أدباء اوربا في القرون الوسطى، وهو أكثر أدباء زمانه تأثراً بالثقافة العربية الاسلامية، وأشهر مؤلفاته «بارتسيفال»[١٢]. ويعتقد أن هذه الكلمة منحوتة من الكلمة

العربية «الفارسي» إذ أن المؤلف يعترف أن أصل هذه القصة كان مكتوباً باللغة العربية، كذلك امتلأت هذه الملحمة بكثير من الالفاظ العربية الاصل.

وفي مجال التاريخ فإن بعضاً من أسماء المؤرخين العرب قد سجل في سجل الانسانية، كالطبري ٨٣٩ - ٩٢٣ والرحالة الكبير المسعودي ٨٨٥ - ٩٥٦ وغيرهم ممن نرى أسماءهم منقوشة على واجهة مكتبة الجامعة في باريس.

وفي مجال الفلسفة يجب علينا أن نذكر أولاً المعتزلة الذين حالفوا العقل في دراساتهم. ثم الكندي الذي يصل عدد كتبه الى ٢٦٥ مؤلفاً، والفارابي الذي توفي عام ٩٥٠ ومن الكتب التسعة والثلاثين التي تركها الفارابي نلاحظ بصورة خاصة كتاب «احصاء العلوم» و «آراء أهل المدينة الفاضلة».

أما اخوان الصفا وهم جماعة سرية تأسست في البصرة عام ٩٨٣ ، فهم يتصورون أن الحقيقة تلد من التقاء الافكار وليس من الفكر المعتزل، ولقد تحدثوا بحرية في جميع المشاكل الاساسية.

ويعتبر ابن سينا قمة الفلسفة العربية التي لم يلبث الغرب أن قدمها بعد قرنين من وفاته على أنها من صلب الفلسفة المدرسية.

وفي بغداد كان يعيش حجة الاسلام الغزالي. ولكن الفيلسوف العربي الشهير الذي ترك أبعد الأثر في الفكر الأوروبي، كان بدون شك هو ابن رشد. وهو يعتبر عادة من متممي فلسفة ارسطو، ولكن وكما يقول لوبون «ان هذا المتمم تجاوز في بعض الأحيان معلمه، وأصبحت اجتهاداته مقبولة في كثير من الأمور».

ومن أشهر الاوربيين الذين تخصصوا بدراسة وتدريس فلسفة ابن رشد في الصوربون كان «دوبرايان» الذي لاقى في سبيل ذلك العذاب والسجن والحرمان الكنسي.

٣ـ أثر العرب في الطب والعلوم:

وفي الطب تقول هونكه Hunke[١٣] «لقد ظل كتاب الفخر الرازي في الطب المرجع الأساسي في أوروبا لمدة تزيد عن اربعمائة عام، دون أن يزاحمه أي مؤلِّف، ولقد نقله كاهن من كهنة الاديرة ممن كانوا يقومون بمهنة الطب في أوروبا. وقد بلغ تقدير الباريسيين للرازي، ان أقاموا له نصباً في باحة القاعة الكبرى في كلية الطب، كما علقوا صورته في قاعة اخرى تقع في شارع السان جيرمان، بحيث يراها طلبة الطب كل يوم».

وفي مجال العلم، فلقد سجل العرب مراحل هي في غاية الاهمية. وكان الخلفاء أبرز المشجعين على العالم والمناصرين للعلماء والمترجمين.

ويبقى اسم جابر بن حيان في الكيمياء معادلاً لاسم أبو قراط في الطب. أما الخوارزمي فكان من أكبر علماء الرياضيات في القرون الوسطى. ولقد ترجم كتبه بعد ثلاثة قرون العالم الانكليزي فون باث A.Von Bath، وعنه عرف العرب الخوارزمي وعلم الجبر واللوغاريتم، وهي كلمة منحوتة من اسمه. وفي عام ٩٧٦ اخترع محمد بن أحمد الصفر. وكانت كلمة الجبر من مصدر عربي كما يدل عليها لفظها. وفي الفيزياء ومنذ بداية القرن التاسع كان الكندي يبحث في قوانين الضوء. ثم جاء ابن الهيثم ليكتشف المجهر. وقاس البيروني «دافنشي الاسلام» الوزن النوعي للاجسام. وتروي الكتب أن البابا سلفستر الثاني تعلم الارقام العربية والحساب من عرب الاندلس وقام بنشر ما تعلمه في ايطاليا، ومنها انتقل ذلك إلى غربي اوروبا.

٤ ـ الجمالية الاسلامية في أوربا:

تابع العرب أيضاً تطوير حضارتهم في مجال الابداع الفني. ولا بد أن نشير أن الفن العربي لعب دوراً هاماً في مجال الحضارة

العربية على عكس ما يعتقد البعض. لقد دخل الفن الى جميع مظاهر الحياة العربية، وخاصة فن العمارة. ومن المؤسف أن الحروب والغزوات التتارية أتت كلياً على قصور بغداد وسامراء. وفي دمشق ما يزال الجامع الأموي مثالاً حياً على العمارة الاسلامية في بداية عهدها [١٤].

ولكن الفن العربي الصرف يظهر بعضه في قصر المشتى وقصر الحير وقصير عمره ومدينة سامراء، ويبدو مزدهراً وواضحاً في قصر الحمراء في غرناطة والمسجد الكبير في قرطبة والأزهر في القاهرة وفي جميع المدارس في فاس[١٥].

أما فن النحت فإنه يبقى محصوراً ضمن حدود التزيينات المعمارية التجريدية، ولقد برع النحاتون العرب في انجازها بدقة.

والمقاعد الخشبية والابواب كانت مزينة أيضاً بحفر رائع على الخشب، وثمة حفر على العاج والعظم غلف به القرآن الكريم. كذلك المرصعات السورية المحفورة بالذهب والفضة. وكانت السيوف الشامية تحمل بعض التزيينات والكتابات العربية وأحياناً الرسوم التشبيهية. ولقد أخذ الغرب عن العرب، في مجال العمارة القبة والأقواس التي انتقلت عن طريق البيزنطيين، وكانت مكسوة بالفسيفساء، مضاءة بالزجاج ومزينة بالميناء، وكانت بصورتها هذه تؤكد منشأها الشرقي.

وفي القرن العاشر والحادي عشر أخذت فرنسا وخاصة في شرقها وجنوبها طابعاً جديداً هجيناً في عمارتها، ولد في نهاية العصر الكارولنجي وجمع عناصر التزيين عن العمارة الآجرية، التي استحضرت من بلاد الشرق الأدنى، والتي نقلت من العراق وسورية عن طريق البيزنطيين أو من الأندلس الى الغرب. وكما أطلق عليها العالم الأثري (كادافالش Cadafalch) هي بدوات الفن الرومي الذي

امتد منذ القرن الثامن والتاسع في لومبارديا وفي توسكانيا، ثم وصل في القرن العاشر الى كاتالونيا من طرفي البيرنه، حيث ترى كنائس مقببة ككنيسة سانت سيسيل دو مونتسيرا وسان مارتان دوكانيغون ١٠٠٩ . ثم امتد في البروفانس وسافوا وبورغون وسويسرا الفرنسية.

وهكذا نرى الفن العربي مطبقاً في الكنائس المسيحية على شكل تزيينات. هذا عدا أن أكثر الابنية قام بإنشائها معماريون عرب وأهمها ما كان في كاتالونيا، حيث نرى المحارب والأقواس من الحديد، وحيث الأطناف محمولة على عوارض، والنحت المطرز في تاج الاعمدة، والفسيفساء الذي يعلو قمريات الابواب. ولقد كتب (بريس دافزن D'avesne) «انهم العرب الذين أعاروا الغرب الابراج المنزلية والمشربيات، والتي أصبحت منذ نهاية القرن السادس عشر واسعة الانتشار في الغرب».

ويجب أن نذكر أن الأوربيين في العصور الوسطى استعانوا بكثرة بالمعماريين الأجانب، ولقد ذكر دولين في كتابه عن تاريخ باريس «ولقد اشترك في عمارة النوتردام في باريس معماريون عرب».

وقد يضيق المجال هنا للحديث عن أثر العرب على الفنون المعمارية الاوروبية عبر التاريخ. فلقد تحدث المؤرخون كثيراً عن هذا الأثر نذكر منهم سميث Smith وفيلمان Filman وكورجوا Courjoi واميل مال E.Mal وكادافالش Cadafalch والازار Alazard وغيرهم. ونحيل المستزيد إلى مؤلفاتهم.

ولئن كان تأثير العرب هاماً في أجزاء أوربا التي لم يشغلها العرب أنفسهم، بل آثارهم، فإن الأمر يبدو أكثر وضوحاً في البلاد التي سيطر عليها العرب، يعني في اسبانيا وفرنسا وايطاليا. أما اسبانيا التي حكمها العرب زهاء ثمانية قرون، فلقد حفلت بتأثيرات ليس من الممكن اغفالها في اللغة والعادات والفن. وما زالت الأوابد شاهدةً

هناك على عراقة الحضارة العربية الاندلسية التي وصلت الى حد الاعجاز وبخاصة في بناء جامع قرطبة وقصر اشبيلية وقصر الحمراء في غرناطة.

ثم إن تأثير العمارة العربية في اسبانيا واختلاط الفنين العربي والاسباني ولدا فناً خاصاً هو اسلوب المدجنين، الذي ازدهر بصورة خاصة في القرنين الرابع عشر والخامس عشر والذي استمر حتى القرن السابع عشر. ولم تكن ابراج الكنائس في طليطلة إلا نسخاً عن المآذن. أما العمارات التي بناها المسيحيون في المناطق المستقلة أثناء الحكم الاسلامي فقد كانت عربية أكثر منها مسيحية، وذلك مثل قصر سيقوفيا الذي يشابه قصر طليطلة. ان أكثر المدن الاسبانية اليوم، وبخاصة اشبيلية، ما زالت مليئة بالآثار العربية، فالمنازل فيها ما زالت تبنى وفق الاسلوب العربي مع فارق بسيط هو أنها أقل تزيينا وثروة.

28 وعندما زار اوجين دو لاكروا الاندلس، لاحظ بصورة جلية هذا التأثير، فكتب الى صديقه بيرة Perret هذه الرسالة المؤرخة في ٥ حزيران ١٨١٩ «لقد وجدت في اسبانيا كل ما كنت قد خلفته في المغرب، لم يتغير فيها شيء الا الدين»[١٦].

أما في ايطاليا، فإنه يكفينا لفهم مدى تأثير العرب عليها أن نذكر هذه المقاطع من شعر بترارك شاعر ايطاليا الاكبر يقول: «ماذا؟.. أيحل شيشرون محل ديموستين. ويضحي فيرجيل شاعراً بعد هوميروس، ثم لا يبقَ بعد العرب من هو قادر على الكتابة؟!.. نحن متعادلون مع الاغريق في أكثر الاحيان، وأحياناً تجاوزناهم، بل تجاوزنا جميع الامم، ولكن قل لي، هل تجاوزنا العرب، يا للجنون، يا للرحمة، يا عبقرية ايطاليا انهضي أو فلتنطفئي».

لقد كانت صقيلة محكومة منذ عام ٨٢٧ إلى عام ١٠٩١ من قبل عرب تونس والمصريين وكان تأثير العرب خلال هذه الفترة

واضحاً، فليس لصقلية أن تنسَ ما قام به الأمير الحسن بن علي الكلبي، فلقد ذكر ابن حوقل أن بالرمو العاصمة كانت تحوي في زمن الحسن ثلاثمائة مدرسة وثلاثمائة مسجد. ومع أن النورمانديين حلو محل العرب بعد عام ١٩٠١ ، فإن الحضارة العربية بقيت هي السائدة، إذ أن روجر الأول اعتمد في حكمه على المسلمين، حتى أن ابنه روجر الثاني كان يرتدي ملابس العرب وهي جبة مطرزة بالحروف العربية وعمامة. ولقد اشترك العرب في تشييد كاتدرائية بالرمو، وقاموا بتزيينها بالكتابة العربية وبالخط الكوفي(١٧). ولقد كان لأبي عبد الله الادريسي المكان الأول في بلاط روجر الثاني. وكان الادريسي أول من تصور كروية الأرض فصنع كرة أرضية من الفضة أهداها الى الملك وتصور فيها وجود القارة الامريكية لحفظ التوازن الارضي.

عندما اجتاز عبد الرحمن الثقفي عام ٧١٧ جبال البيرنه الى فرنسا، لم يكن قد مضى على سيطرة العرب على اسبانيا أكثر من ست سنوات. ثم تابع الغافقي الجهاد. وفي عام ٧٣٢ كان العرب قد توغلوا في بروفانس واحتلوا فينيون وغزوا مدينة ليون. ولئن تراجع العرب عن مواقعهم لاسباب عديدة يذكرها التاريخ، فإنهم منذ عام ٨٩٠ أسسوا مستعمرة في بروفانس على الساحل اللازوردي، ومن هذه القاعدة كان العرب يجوبون أنحاء جبال الالب ووديانها ومدنها ويسيطرون على ممرات جبال الالب المؤدية الى ايطاليا. وبقي العرب قرابة ثمانين عاماً في جنوب فرنسا، ولا تزال آثار معاقلهم وحصونهم قائمة الى يومنا هذا تحت اسم أبراج العرب في كان وأنتيب وغرونوبل.

هوامش الفصل الثالث

(١) انظر ص ٣ .G. Le Bon: La Civilisation des Arabes

(٢) انظر Spengler: Le declin de l'Occident T.3

(٣) انظر ص ١٤٣ .R. Grosset: La Civilisation de l'Orient

(٤) انظر .Risler: La Civilisation Arabe

(٥) نفس المرجع ص ٩ .

(٦) انظر Hunke: Le Soleil d'Allah brille sur L'Occident ..

(٧) في كتابه الشهير «العقيدة الاسلامية في الكوميديا الالهية».

(٨) عثر على مخطوط بالفرنسية في مكتبة البودليانا بأكسفورد، مكتوب باللغة الفرنسية القديمة، ومخطوط آخر باللاتينية في المكتبة الوطنية بباريس، وهما ترجمة واضحة لقصة الاسراء والمعراج التي قام بهما الرسول محمد في مملكتي الفردوس والجحيم.

(٩) انظر كتاب الغفران لعائشة عبد الرحمن «بنت الشاطىء».

(١٠) انظر الترجمة العربية لعبد الرحمن بدوي.

(١١) انظر الترجمة العربية لعبد الرحمن بدوي.

(١٢) انظر ترجمة هذه القصة في العدد الأول من مجلة (فكروفن) الالمانية.

(١٣) انظر .Hunke: Le Soliel d'Allah brille sur l'Occident. ولقد ترجم هذا الكتاب الى العربية في مصر وفي بيروت عام ١٩٦٤ .

(١٤) انظر كتابنا « الجامع الأموي الكبير »- دار طلاس - دمشق.

(١٥) انظر دولاكروا في : Les Correspondances.

(١٦) أنظر Ettinghausen: La peinture arabe.

(١٧) انظر كتابنا « الفن الإسلامي »- دار طلاس - دمشق.

الفصل الرابع

اتجاهات الاستشراق

١ ـ ما هو الشرق العربي.
٢ ـ نحو الشرق.
٣ ـ مستشرقون في فن عصر النهضة.
٤ ـ الفنان الغربي في الشرق.
٥ ـ الفنانون المستشرقون الأوائل.
٦ ـ مواضيع الإستشراق الفني.
٧ ـ طرق استلهام الجمالية الإسلامية.
آ ـ طريق الحروب.
ب ـ طريق التجارة.
٨ ـ رواد الإستشراق.

اتجاهات الاستشراق

١ ـ ما هو الشرق العربي؟

ليس الشرق عالماً مبهماً خفياً، ولكن معانيه ما زالت سراً من أسرار الحضارات الانسانية العريقة كلها. وهو بمفهومه الواسع عالم بعيد المدى في تاريخه وحضارته، إلا أننا في حدود هذه المقدمة سنقصر الحديث على الشرق العربي الممتد حول شواطىء المتوسط، وعلى مجموعة البلاد التي امتدت فيها الحضارة العربية منذ ما قبل الاسلام. ومما لا شك فيه «أن الشرق لا يعني نقطة في أفق المكان وحسب» كما يقول بول فاليري[١]، بل على العكس ان ما يعنيه هو الحضارات والاديان التي تعاقبت فيه خلال التاريخ.

ولكن كلمة «الشرق» ما زالت أقرب الى الشعر منها إلى الواقع، فهي بالنسبة لأكثر الغربيين تعني «أراضي الشمس ذات الامتداد الكوني، حيث الجفاف والقحط، تحت شمس لازوردية وضياء ملهب، هي تلألؤ النجوم التي لا يحدها حصر عبر الليالي الشفافة والغامضة»[٢]. أو هو العالم المليء بالأسرار والمحاط بالغموض الذي بنى عليه الغربيون الاساطير والقصص الخيالية. «انه عالم الف ليلة وليلة في نظر الغرب، حيث الحياة مكرسة لملك يتمتع بالسلطان

المطلق، وحيث الشعب لا يوجد إلا لخدمته، ومع ذلك فهو الأرض السعيدة حيث الزهور لا تذبل تحت سماء دائمة الزرقة، وحيث تنبجس الينابيع لتعطي ماء هو شراب الخلود»[٢].

ولكن الى أي حد تبقى صحيحة هذه الصورة التي يعيشها الغرب عن الشرق؟ بل إلى أي حد يجب أن تبقى هذه الصورة الشاعرية ثابتة في أذهان بعض أبناء الجيل الجديد في الغرب.. ان الشرق اذا كان ممتزجاً بالاساطير والاوهام أحياناً، فإنه كان في جميع الأوقات شرقاً ساطعاً أمد الانسانية في العالم بكثير من العطايا الحضارية التي ما زالت موضع العرفان والتقدير. ولكن من المؤسف ان نظرة الغرب لم تكن واحدة ازاء الشرق عبر العصور، وذلك تبعاً لتطور ظروف الشرق العربي خاصة. ولكن تاريخ الحضارة في الشرق العربي قديم وعريق، وقصة هذا التاريخ يحفظها الغرب جيداً، ومن خلال كتبه نستطيع أن نستعيد فقرات هذه القصة المجيدة.

٢ ـ نحو الشرق:

مر الشرق بمرحلة اهمال من الغرب، فمنذ أن اكتشف كريستوف كولومبس أمريكا في نهاية القرن الخامس عشر، فإن العالم الجديد بثرواته وخيراته جعل طريق الاطلسي نحو الغرب أكثر اهتماماً وجعل أمريكا قبلة الاوربيين، فلقد ربط الذهب والمال الذي انبجس من هناك، بين شعوب أوروبا وأمريكا وقوّى العلاقة بينهما، ومع ذلك فإن صورة الشرق لم تبق غامضة في تفكير الغربيين فقد ازداد حنينهم لرؤية الجنات حيث لا هم ولا مشكلة ولا شقاء. وكما قال هوميروس «حيث يقضي الناس حياة هادئة وناعمة». ولكن عندما نضبت الثروات التي فاضت بها امريكا، تنبه ذهن المفكرين الغربيين الى أن الثروة المادية ليست كل شيء في البناء الحضاري، وأدركوا أن الثقافة التي في الشرق هي كنز لا ينفد يمكن أن يرفد مفكريهم

وفنانيهم. ولكن مما يؤسف له، أن الغرب كان ينظر إلى الشرق بعين طامعة وليس بعين الصداقة دائماً، إلا أن الطموح العلمي يتغلب دائماً على الطمع المادي، وهكذا أصبحنا نرى الغرب يهتم بالشرق على أنه مركز حضاري خصب، فأرسل البعثات الاثرية التي كان لها فضل اكتشاف الهيروغليفية على يد شامبيليون، واكتشاف المسمارية المنقوشة على الرقم والاسطوانات مسجلة الماضي العريق على يد ثلاثة من كبار المنقبين. ثم ابتدأت أسرار الشرق تنكشف. في مصر وفيما بين الرافدين، في سورية وفي جميع أرجاء العالم العربي، وظهر الشرق على أنه المعرفة المكدسة منذ حمورابي وايمحوتب وامرىء القيس وابن سينا في مجال الفنون والعلوم والأدب. ولا بد أن نعترف أن دور العلماء الغربيين كان واسعاً في مجال التعريف بالثقافة العربية، ويكفي أن نذكر شاهداً على ذلك الفصول والمعاهد التابعة لجامعات العالم وبخاصة جامعة باريس التي تدرس الثقافة العربية بجميع فروعها، والدين الاسلامي بجميع علومه ومذاهبه وتاريخه.

ما زال عدد الغربيين المختصين بالفقه الاسلامي وبحياة الرسول العربي محمد ﷺ بازدياد، فمنهم من ترجم القرآن أمثال غولدزيهر وبلاشير وماسيه ومارّاسي. ولايمانهم بعمق الثقافة العربية الاسلامية فإنهم لم يضعوا حدوداً لبحوثهم ودراساتهم.

وفي مجال الآداب والفلسفة وعلم الاجتماع فإن عدداً كبيراً من الغربيين ترجموا لابن خلدون، وللحلاج وللغزالي مثل ماسينيون، ومنهم من اختص بالأدب العربي مثل بلاشير ودرمنغهايم، كما أصبحنا نرى اليوم ترجمات غربية لانتاج كبار الكتاب العرب مثل طه حسين وعباس محمود العقاد وجبران خليل جبران وتوفيق الحكيم وغيرهم.

لقد تهافت الرومانسيون نحو الشرق مثل غوته وشليغل schlegel الذي كان يردد «نحن نعثر في الشرق على أرقى العواطف الجياشة

التي تسحرنا، إنه النبع الذي يجب أن ننهل منه». وكتب بايرون Byron «لم يبق أمامنا إلاهذا الشرق، وإذا أصبت أنا بعض النجاح، فإنما يعود ذلك الى القارىء الذي أصبح ميالاً للشرق»

وفي كتابه «الشرقيات» ١٨٢٩، كتب فيكتور هوغو في مقدمته: «نحن نولي الشرق اهتماماً واسعاً، ولم يسبق أن كانت الدراسات الشرقية نشطة كما هو الأمر اليوم، لقد أصبحنا اليوم استشراقيين بعد أن كنا كلاسيكيين».

٣ـ مستشرقون في فن عصر النهضة:

ما زالت العمارة الإسلامية وتاريخ الفن العربي والاسلامي موضع اهتمام الغربيين، ونذكر منهم ارنولد ـ لام ـ سار ـ ميجون ـ بورغوان ـ كريزويل ـ فيل ـ مارسيه. وثمة من اهتم أيضاً بالتاريخ وباللغة والأدب والمجتمع والآثار القائمة على الأرض العربية نذكر منهم: ماسبيرو ـ وارفنغ ـ وفييت ـ وموسيل ، وهرزفيلد ـ وكلود شيفر وكونل.

ولا بد في هذه المقدمة من أن نطل أيضاً بسرعة على الالتقاءات الفنية المحضة التي تمت بين الشرق العربي والغرب منذ بداية عصر النهضة والى اليوم.

فمنذ عام ١٤٨٠ وفد إلى عاصمة الدولة العثمانية الفنان الايطالي الشهير جنتيلي بلليني، قادماً من البندقية بناء على طلب السلطان محمد الثاني. وفي القسطنطينية أقام جنتيلي عامين لقي خلالهما الترحاب والتقدير، وعاش معالم حضارة غريبة كان يكتنفها الغموض والسر. وكانت الطقوس والازياء والعادات، وطرز العمارة والزخرفة والنمنمات الفنية، موضوعات جديدة بقيت زاده في بلاده وأصبحت مصدر الهام لكثير من الفنانين الذين جاؤوا بعده، وخاصة معاصره كار باشيو الذي صور متخيلاً، مسجد عمر والمسجد الأقصى، كما رسم الناس بالازياء الشعبية العربية. كذلك فعل فيرونيز عندما كسى

بعض شخوصه العرب بقماش البروكار، وحاول آن يتخيل الطابع الصحيح على أقرب وجه، ولقد استهوت الملابس العربية البهية الانيقة الغربيين حتى أنهم كانوا يتحلون بها أو يقلدونها في طرزهم، ويبدو ذلك في لوحة الفنان «لارجيليه Largilier» أو في لوحة «الكونت فيرجين» باللباس التركي.

ولقد كانت الحروب التي تمت بين العرب والغرب مصدراً لمواضيع بعض الفنانين نذكر منهم لوحة «المدافعون عن القاهرة» لجيروده Girodet «والمصابون بالطاعون في يافا» لغرو Gros.

٤ ــ الفنان الغربي في الشرق:

كان الشرق العربي، منذ بداية حضارته الموحدة بالاسلام، وحتى ابان الحضارات المتفرقة القديمة، يعتمد على تراث فني عريق متصل بوسائله وحاجياته ولباسه، قريب مما نسميه اليوم بالفنون التطبيقية، بيد أن له طابعاً مميزاً يجعله غالباً، في حكم الفن الصرف.

ولقد ألف الناس ما حولهم من مظاهر الفن، فلم تكن الصناعة الرفيعة شيئاً آخر يدفع الى تقدير منفصل عن القيمة الاستعمالية للشيء ذاته، ولكنه اتصال الشرق بالغرب، عن طريق التجارة أو الحرب أو الاحتكاك الثقافي والدبلوماسي، كشف عن مظاهر رائعة للفن العربي، اقتبسها الفنان الغربي والمواطن العادي، في أعماله الفنية أو في أشيائه الخاصة. ونلاحظ ذلك بوضوح بعد الفتح العربي للاندلس، أو بعد قيام الامبراطورية البيزنطية، وابان الحروب الصليبية.

على أن الفن الشرقي ازدهر في حياة الاوربيين، في البلاد التي كان بينها وبين العرب تجارة مستمرة، أو مبادلات للتمثيل الدبلوماسي كما تم أيام الحكم العثماني.

وقد استهوى الاوربيين الفن الشرقي الغريب لديهم، والذي يقترب مما أسميناه بالفن التطبيقي، أما التصوير والنقش، فلم يكن بطرافة

الفنون التزيينية الأخرى رغم تقدمه وتطوره، خلافاً للاعتقاد السائد بأن الرسم كان ممنوعاً على المسلمين[٣].

والحق أننا نرى في العصور الاسلامية المختلفة، رسوماً وصوراً ما زالت باقية رغم الأحداث الرجعية التي مرت بها الدولة الاسلامية، وفيها اتجاه خاص، ولعله أحياناً شبيه بأسلوب فن ما بين النهرين، كصورة ترمز الى الرسول محمد ﷺ وهو يتلقى الوحي من جبريل، (والصورة محفوظة في المكتبة الوطنية في القاهرة وهي ترجع إلى عام ٦١٢ هجرية). أو إلى الرسوم التي وجدت على جدران «قصير عمره» الذي بناه الخليفة الوليد بن عبد الملك، شرقي عمان، ولعل منها رسم الخليفة، ومشاهد الصيد والاستحمام، ورسوم أعداء الاسلام، وراقصات عاريات أو مرتديات. ويكاد أسلوب الرسم والتصوير يكون امتداداً للفن البيزنطي، وقد قام بالتصوير فنانون من سكان البلاد.

على أن ما وصل الى أوروبا، هو مظاهر الحياة الجميلة في الشرق العربي، وقد تأثرت النهضة الايطالية أولاً، بتقاليد الفن الاسلامية التي نقلها العثمانيون عبر القسطنطينية[٤].

فلقد أصبحت الازياء العثمانية، موضع اعجاب أهل البندقية وفلورنسا، لغرابتها وبهائها، فالروب الطويل الشرقي، والعمامة العالية، أصبحا مألوفين لديهم، للعلاقات المستمرة التي كانت بين الدولة العثمانية وبين ايطاليا. ولذلك فإننا لن نستغرب أبداً إذا ما رأينا «مازاتشيو» أبا الفن الايطالي، وقد تناول في صورة موضوعات وشخوصاً، ارتبطت تماماً بالتقاليد الاسلامية [٥].

ولم يقتصر تأثير الشرق العربي، على ما انتقل إلى أوروبا من مظاهر الفن، بل ان بعض الفنانين حاول الترحال الى الشرق، للتعرف على غرائب الحياة، وعلى مظاهر الحضارة، التي كان ماركو بولو «من

البندقية» قد حكى عنها بعد أسفاره التي قام بها عبر الشرق، في مؤلفه «كتاب روائع العالم».

٥ ـ الفنانون المستشرقون الاوائل:

إلا أن قيام الفنان بمغامرة الترحال أمر آخر، فلقد كان الشرق، وبلاد العرب بشكل خاص، ـ على روعة الخيالات التي كانت تنقل سحر الحياة لديهم ـ العالم الغامض، الذي يخفي وراءه الكثير من الاساطير المرعبة والقصص الخارقة والهول الذي يرافق اختلاف الدين وما ينقل عن الدين الاسلامي والاديان الشرقية الاخرى. لذلك فإن سكان البندقية بما فيهم الدوج، جزعوا أشد الجزع، عندما أرسل محمد الثاني السلطان العثماني يطلب عام ١٤٧٩ أن يفد إليه الفنان الشهير «جيوفاني بلليني» ليقوم بتصويره. وانعقد مجلس الشيوخ في البندقية لبحث هذا الطلب، فلقد شق عليهم أن يغامروا بإرسال هذا الفنان العظيم الى بلاد يسمعون عنها الغريب من العادات، وعن سلطان تنقل عنه الروايات المختلفة في سطوته وسلطانه. ولما لم يكن لهم من بد في تلبية طلبه، أرسلوا أخاه «جنتيلي بلليني» وكان أقل منه شهرة. وقد مكث جنتيلي ما يزيد عن السنتين في القسطنطينية، لقي خلالها الترحاب والتقدير، وتلمس عن قرب معالم حضارة تختلف عن تلك التي في بلاده، فالطقوس والأزياء والعادات، وطرز العمارة والزخرفة والنمنمات الفنية، كل ذلك كان أساساً أضافه جنتيلي الى أعماله التي أنجزها هناك، كما أضاف الى لوحاته الوجهية، وخاصة صورة السلطان، مسحات صوفية ونفسية، أعطتها قيمة خاصة متميزة. وما زالت لوحة السلطان محمد الثاني، محفوظة في أكاديمية الفنون الجميلة في البندقية، وقد نفذ جنتيلي ميدالية برونزية عن هذه الصورة، محفوظة في باريس، وثمة لوحة أخرى محفوظة في المتحف البريطاني.

على أن الفنانين الذين جاؤوا بعد جنتيلي، تأثروا بموضوعاته، ولعل منهم من زار القاهرة وصور لوحة «استقبال قنصل البندقية من قبل السلطان» المحفوظة في اللوفر، والتي كانت منسوبة منذ عهد قريب إلى جنتيلي نفسه، وكان من المعتقد أن الصورة للسلطان قانصوه الغوري - عام ١٥١٢ - ولم يكن جنتيلي قد سافر الى القاهرة قط. ولقد كشفنا عن حقيقة هذه الصورة، فهي تمثل قصر الأبلق الذي بناه
17-18 الملك الظاهر بيبرس في دمشق وخلفه الجامع الأموي الكبير[٦] على أن ما يهمنا من هذه اللوحة التاريخية، تعشق الفنانين الايطاليين في ذلك الوقت للموضوعات العربية الاسلامية التي ألفوها في البندقية عند زيارة التجار والسواح، العرب والمسلمين، والذين كانوا يأتون باستمرار وينتقلون في ايطاليا من دولة إلى دولة. وكذلك استفاد المصور «بانتوريكيو» من الأزياء الشرقية التي كان يرتديها القناصل والسفراء في روما، وقد تأثر إلى حد بعيد بالمصور جنتيلي، وخاصة في لوحة «استشهاد القديس سبستيان»، وقد تكون لوحة استقبال القنصل لبانتو ريكيو.

وفي ذلك الوقت أيضاً كان «غوزولي» يضمن لوحاته الجدارية كثيراً من الوجوه والأزياء الشرقية العربية.

وقد تجاوز تأثير الشرق ايطاليا الى أوربا كلها. وابتدأ ذلك بأن قدم الفنانون الاوربيون الى ايطاليا، للاستفادة من وجوه الشرقيين فيها. ففي عام ١٦٢٠ زار فلورنسا المصور الفرنسي جاك كالو Callo، وقد بقي أربع سنوات، يصور عن مصر وشمالي افريقيا، وقد صور أيضاً بعض قصص النبي سليمان، فاستعمل نماذج شرقية وأزياء عربية، ومعالم تتعلق بالوطن العربي.

وإذا عدنا إلى البندقية، وجدنا «كارباشيو» وقد أحس بسحر الشرق، متأثراً بما تحدث عنه معاصره جنتيلي، ويبدو ذلك في لوحاته الاربع «تاريخ سانت ايتين» (الموزعة في ميلانو وشتوتغارت وبرلين

وباريس). وعندما أراد أن يصور خلفية اللوحة التي تمثل زواج العذراء، اضطر أن يتخيل المسجد الأقصى، وأن يرسم الناس وقد ارتدوا ملابس لا تنتسب الى أي زي معروف، فاستعار الزي العربي الذي تخيله، والذي نقله عن جنتيلي محرفاً من القسطنطينية، ومن المعتقد أن كارباشيو سافر مع جنتيلي الى القسطنطينية، ولم يسافر الى سورية او إلى مصر.

وفي المانيا كان «البرت دورر Durer»، قد تأثر بالفن العربي بصورة غير مباشرة، وذلك عندما زار فلورنسا وأقام فيها عام ١٥٠٦ ، واحتك بالجاليات العربية من التجار والممثلين الدبلوماسيين.

على أن المواضيع الدينية كانت أهم ما شغل الفنانين الاوربيين، فكانت أكثر مواضيعهم مأخوذة عن العهد القديم أو عن قصة السيد المسيح التي وردت في الانجيل. وقد كانت العادة لديهم أن ينقلوا ذلك وفق الطرز الشائعة، والوجوه المألوفة، والازياء المستعملة في زمانهم، أو أنهم كانوا يضيفون على شخوص هذه الموضوعات، مسحة الهية، ويغلفونها بغلاف بيزنطي بدائي، أو غلاف كلاسي اغريقي، كما هو الامر عند «شيمابوي» أو عند «رفائيلو، وليوناردو دافنشي» فيما بعد.

وفي لوحة محفوظة في اكاديمية الفنون الجميلة في البندقية، صورها «جيوفاني مانزويتي»، عن القديس الانجيلي مرقص، نرى أن الازياء العربية التي صورها، استعيرت من الطرز العثمانية التي كان التجار الاتراك والعرب يتحلون بها عند زيارتهم البندقية.

على أن «فيرونيز» فنان البندقية الأشهر، كان بارعاً في استحضار تقاليد الحياة في القدس أيام المسيح، ففي لوحاته الكبيرة «الغداء عند ليفي»، و «الغداء عند شمعون» وغيرها، نراه وقد كسا شخوصه

بقماش البروكار العربي المحلى بالجواهر الشرقية، وحاول أن يتصور الطابع الصحيح على أقرب وجه.

وعندما كان الفنان يحاول تصوير المواضيع الغربية التي تمثل الحياة المستترة في الشرق، والمشاهد المثيرة التي ترد عن الشرق، كان يلجأ غالباً الى تصوير ذلك في جو قريب من الجو المعاصر، ففي لوحة «الرجل ذو العمامة» لروبنز، نلاحظ مدى التزام الفنان لتفاصيل اللباس والهيئة التي يتميز بها انسان الشرق، وخاصة العربي، كما نلاحظ تقيده بميزات هذا الانسان، كالبسالة والفروسية التي أجاد روبنز التعبير عنها في لوحات صيد الاسود.

ومن الواضح أن الفنان الاوربي، لم يكن ليميز في تصويره الانسان الشرقي في مختلف جنسه وجنسياته، فلقد اختلط لديه العربي في الشام، وفي مصر، وفي المغرب، بل لقد اختلط لديه العربي المسلم بغيره من المسلمين في تركيا وإيران. ولعل الاسلام لديه، كان أشبه بالقومية التي تضيع فيها حدود الأمة العربية بالأمم الأخرى المسلمة، وهذا ما نراه في لوحة «داي الجزائر» لفلاسكس و «هضبة سيناء» لاليغريكو، أو في صورة «موسى» لبوتيشللي، أو صورة «الفتاة بالعمامة» لفيرمير، أو صورة «حديث مع الشرق» لرامبرانت.

٦ ــ مواضيع الاستشراق الفني:

بيد أن الصور التي خص بها الفنانون الاوروبيون، المواضيع التركية والشخصيّات العثمانية الشهيرة في ذلك الوقت تمتاز من ناحيتين، أولاً أنها كانت في اعتقاد الغرب تمثل الشرق المتمدن، إذ أن الامبراطورية العثمانية امتدت حتى شملت أكثر الدول العربية والاسلامية، بل أنها وصلت حتى حدود فيينا في أوربا. ولم يكن في نية الفنان الأوروبي، أن يدقق في الاجناس التي انضوت تحت سيطرة العثمانيين، فقد كان

شعار الاسلام كافياً لصهر جميع هذه الدول في بوتقة دولة واحدة شرعية، وبخاصة بالنسبة للدول الغربية الأخرى.

والناحية الثانية هي واقعية الأعمال الفنية التي أنجزها الاوروبيون عن الشرق العربي، فلقد نقلت مباشرة، وليس عن طريق الوصف أو الذاكرة أو الخيال. واللوحات الشخصية التي رسمها فنانون أوربيون لشخصيات عثمانية (يدخل في ذلك العرب) كثيرة. ذلك لأن الانتصارات الحربية والفتوحات الكبيرة، أدت الى وجود طبقة ارستقراطية مترفة، أثرت ورفلت بالنعمة، وكان لا بد أن يزين أصحابها قصورهم بلوحات تمثلهم، وتشهد على انتصارهم وسلطانهم، كما في لوحة «سعيد باشا قنصل الباب العالي» التي رسمها المصور الفرنسي أفيد Avid».

على أن الرداء الشرقي، والازياء وطرز التزيين والتجميل الشرقية، وقد أصبحت مفرطة في أناقتها وفخامتها وبهائها، استهوت الاوربيين، حتى كانوا يتحلون بها ويقلدونها ويطلبون تصويرهم بها، كما في لوحة تافيرنيه، للفنان لارجيليه، أو في لوحة «المركيزة اولومارتان» أو في لوحة «قنصل فرنسا لدى السلطان» أو صورة «كونت فيرجين» باللباس التركي.

ولا يعني هذا أن الفنان كان يتبع نزوة الراغبين بتصوير أنفسهم من العثمانيين أو المحبين للطرز الشرقية، بل ان مواضيع العثمانيين المثيرة في ذلك الوقت، وعاداتهم الغامضة، وحياتهم الغريبة عن حياة أوربا، كانت تثير لدى الفنان الرغبة الملحة لتصويرها، لما فيها من جمال وسحر وطرافة، ونرى ذلك واضحاً في صورة «محمد افندي قنصل تركيا في باريس» التي رسمها ريغو، وصورة «الباشا» لفراغونارد، والموجودة الآن في اللوفر. أما اللوحة الموجودة في فرساي للمصور باروسيل والتي تمثل قدوم القنصل محمد أفندي الى قصر التويللري،

فقد جمعت مختلف الازياء التركية، ومما لا شك فيه أنها كانت واقعية الى حد بعيد.

ولم تكن قصص صيد الوحوش التي يتناقلها الاوربيون عن العرب، الى جانب حياة المخادع والقصور، إلا ملهماً لفنانيهم، عند تصوير المروع من المغامرات التي يفتقدها الاوربي.

ومن المصورين الذين صوروا مغامرات الصيد والقنص، لانكريه، وفان لو، وبوشيه. خاصة في لوحته «صيد الاسود» المحفوظة في اللوفر.

أما الصور التي أخذت عن قصص الف ليلة وليلة، فقد كان الخيال يلعب دوراً هاماً فيها، وكانت الطقوس المعاصرة تسجل بأمانة، على الرغم من عدم انطباق تاريخ القصة على تاريخ التصوير، كما في لوحة فان لو، المحفوظة في اللوفر.

٧ ـ طرق استلهام الجمالية الاسلامية

آ ـ طريق الحروب:

لم يكن احتكاك أوربا بالشرق العربي، ليتم فقط عن طريق المبادلات الثقافية أو الدبلوماسية أو التجارية، بل كانت هناك حروب عديدة، تبتدىء بالحروب الاندلسية، ثم الحروب الصليبية، والحروب العثمانية وحروب نابليون. وكانت قصص الحروب تصل الى خيالات الفنانين، أو ان الفنانين أنفسهم كانوا يرافقون المتحاربين، فيكون لهم زاد للوحات كبيرة تاريخية وفنية، كلوحة «مجموعة من العرب» لغويا، «والمدافعون عن القاهرة» لجيروديه، «والمصابون بالطاعون في يافا» وهي اللوحة الكبيرة المحفوظة في اللوفر والتي رسمها غرو Gros، وفيها صور نابليون وهو يزور احدى مستشفيات المصابين بالطاعون من جنوده ومن السكان. ومن المعروف أن غرو قد صور الهيئات والامكنة والازياء دون أن يراها عن قرب. على أن هناك لوحات

صورت مباشرة عند مرافقة بعض الفنانين لحملة نابليون في الشرق، منها صورة «معركة أبي قير» الموجودة في متحف كوندي، وصورة «حرب الاهرامات» التي تمثل انتصار نابليون، والمحفوظة في متحف فرنسا وراء البحار. وقد سار على غرار غرو بعض المصورين أمثال غيران Gerain في لوحته المحفوظة في فرساي، والتي تمثل نابليون يكرم المدافعين عن القاهرة.

ولقد كان غرو وغيران معلمي الرومانتيين في الافادة من المواضيع الشرقية الاسطورية منها والحقيقية، حتى أصبحت الرومانتية تتميز بالطابع المستشرق، أو بحسب تعبير الغربيين بالطابع الغريب
Exotique، كما هو الأمر عند جيريكو، ودولاكروا، وفيرنيه 29
Vernet في لوحته «المحمل». 70

ب ـ طريق التجارة:

إن موقع الشرق العربي الجغرافي، يسمح دائماً أن يكون جسراً يصل الشرق بالغرب، وان يكون مركزاً تتجمع فيه حصائل الانتاج في العالمين. وكان من الضروري أن ينشأ سكان تلك المنطقة، وهم العرب ومن معهم ممن دخل الاسلام، على التجارة والنقل، عدا ما كان يوجبه ازدهار الحياة من نشاط في التصدير والاستيراد دفع بالتاجر العربي الى المغامرة في مجاهل الحوض الابيض المتوسط، أو في مجاهل الشرق الأقصى. ولقد كانت المرافىء الشهيرة في ذلك الوقت، كالبندقية وجنوا ومرسيليا، قد تعودت التعامل مع التاجر الشرقي، وألفته واحترمت مقدمه، بل نظرت إليه على أنه الانسان القادم من بلاد الشمس، بلاد الاساطير الرائعة والحضارة الواسعة والثراء الذي لا يحد، وكان في مرسيليا ثغر الشرق كما يقولون، فنادق مخصصة للعرب، وفيها أسواق يتصدرها التجار القادمون من الشرق العربي، وكان الفرنسيون يتوددون الى هؤلاء التجار، ويفضلونهم على غيرهم من الوافدين، لاستقامة سلوكهم وأهمية

بضاعتهم، ولسحر مظهرهم وزيهم. وهكذا كان الفنانون في مرسيليا، كما كانوا في البندقية، يستفيدون من وجود هؤلاء الزائرين، فتقوى عرى الصداقة بينهم، ويكون من نتاج ذلك لوحات خالدات، كالتي تركها لنا بوفي دوشافان P.de chavannes، ومن أشهرها لوحته الكبيرة «مرسيليا مرفأ الشرق» وفيها البواخر العربية تحمل ركاباً من العرب المسلمين والنصارى، وعليها طنافس شرقية، وقد رتب ذلك بكثير من الدقة التاريخية، مما يجعل تلك اللوحات وثائق هامة، تفيد في تأريخ الحضارة العربية.

ومنذ بداية القرن التاسع عشر، فقد تهافت الفنانون على زيارة شمالي افريقيا، مدفوعين وراء طبيعة جديدة وحضارة جديدة، ثم غيرت زيارتهم جميع أوهامهم. فألفوا هذه المشاهد وتلك الحياة، وأضحت أساساً لموضوعاتهم ورسومهم.

وهكذا أصبح السفر الى شمالي افريقيا العربية - وكما يقول الازار Alazard[٧] - من الأمور التقليدية، تماماً كما كان الامر بالنسبة لزيارة ايطاليا أو اسبانيا. وأخذ الاستشراق يتجدد بدون انقطاع».

لقد كان الشرق مع الأسف مثار اهتمام المغامرين الباحثين عن الغريب والشاذ وعن حياة الجنس، وكان الشرق عند هؤلاء المغامرين وبخاصة المصورين موئل الباحثين عن العري الفاضح المثير جنسياً يقدمونه من خلال المرأة المستحمة، أو المرأة السبي، أو المرأة في سوق الرقيق متناسين العري الأغريقي حيث المرأة تحمل معنى الأسطورة وتصل الى مرتبة الآلهة المقدسة. 47

وكان جيروم Gerome قد أوغل في تصوير هذا العري بأشكال 69
مختلفة، على أن أكثر الفنانين الأستشراقيين كانوا يبحثون عن عالم الشرق المسلم، الذي كان مظلوماً اذا جهلوه وساحراً اذا عرفوه.

٨ ـ رواد الاستشراق:

لقد ظهر من هؤلاء الفنانين المستشرقين عدد كبير نذكر منهم بونتغتون Boenington وجيريكو Giricault والسيد اوغوست M. Auguste وديكامب Décamps وشانمارتان Champmartin ومارلاه
65 Marlat ودوزاه Dauzats، إلا أن دور هؤلاء لم يصل في أهميته الى
33 مستوى دور دولاكروا Delacroix، رائد المستشرقين الأول. ومع ذلك فقد اختص كل من الفنانين المستشرقين، بناحية أخذها عن
34 البلاد العربية، فبينما كان ديكامب يهتم بالتضاد الضوئي، كان دولاكروا يبحث عن الالوان النادرة وعن جمال الاوضاع، وكان
39 شاسيريو Chasseriau يسبغ الوجوه العربية بمسحة من الكآبة، وكان
61 فرومانتان Fromentin يشرع في تحليل منبعث عن العادات والروح العربية، أما ديهودنك Dehodenq فقد أغرم بمشاهد العنف، على عكس لوبورغ Lebourg ورونوار Renoir اللذين بحثا عن الفتنة، كما فعلت الانطباعية عندما سعت الى الكشف عن جمال بعض
42 مشاهد الطبيعة الشرقية.

إذا أردنا أن نقف قليلاً عند الانطباعية، فإننا نستطيع أن نعتبرها الحد الفاصل الذي يميز الاتجاه الواقعي عن الاتجاه الذاتي، فلقد كان الواقع دائماً، هو المقياس في طريقة التصوير وفي التعبير، ولكن الانطباعية أفسحت المجال لاعتبارات جديدة فيها كثير من التمرد. لقد حررت الفنان أولاً من جو المرسم حيث يعمل فيه وفق أصول تقليدية، ينقل فيها دراساته التي قام بها أمام الطبيعة أو الحيوان أو الانسان، وطلبت من الفنان أن يخرج إلى الهواء الطلق، الى نور الشمس، وأن يدرس تفاعل نور الشمس مع ألوان الطبيعة، ثم حررته من الخط وقواعد المنظور، كما حررته من التقيد بالشبه والواقع، وحررته أيضاً من جو المدينة ودفعته الى جو القرية والضواحي، إلى الانهار والبحيرات والبحار.

ومن الناحية التقنية فقد اندفع الفنان وراء البحث عن أصول جديدة في الفنون البعيدة، كالفن الياباني والمصري والعربي والاوقيانوسي.

وأكثر الحركات الفنية التي ظهرت منذ قرن تعتمد على أساليب خارجية، قديمة أو بدائية، وكان كل فنان يستمد من هذه الاساليب ما ينسجم مع طبيعته ومع اتجاهه.

38
ولقد كان الفن الياباني بالنسبة لمانيه Manet، وديغا Degas
ومونيه Monet عالم البهاء الجديد الذي استقر في تزييناتهم. ولقد 44
كان اتصال فان غوغ بالفن الياباني أكثر عمقاً، إذ أثر في تطوره
ووجد فيه «شرقه» المنشود، مما دفعه الى الاقامة في جنوب فرنسا
«معادل الشرق». على أن فضل دولاكروا كان واضحاً على أجيال
الفنانين الذين أعقبوه، بما فيهم الانطباعيين، فلقد فتح لهم باب
التعرف على العالم العربي، خاصة بعد احتلال الجزائر عام ١٨٣٠ .
فبعد هذا التاريخ اندفع عدد كبير من الفنانين والادباء، يبحثون عن
الجمال والسحر الذي كانوا يحلمون به أمام لوحات دولاكروا. ومن
بين هؤلاء الفنانين الانطباعيين الذين زاروا الشرق العربي كان مونيه
Monet وبازي Bazille ورونوار Renoir وديغا Degas. 66

42
وفي المعرض العالمي لعام ١٨٧٦ في باريس كان الجناح الشرقي
يتضمن لوحات لهؤلاء تحمل طابعاً شرقيا صرفاً. 43

زار مونيه المغرب العربي، عندما ذهب ليؤدي خدمته العسكرية عام ١٨٦٠ في الجزائر، حيث «الاريج الشرقي الفاغم، المحمل بالصورة الحسية يختلط بفكره في سياحات رائعة تحت الشمس، تحمل طعم المغامرة» كما يقول Fels(٨).

ولكن لسوء الحظ لم يستطع مونيه أن يتحمل المناخ الجاف هناك، فأصيب بفقر الدم بعد عامين من اقامته في الجزائر دون أن يترك آثاراً ذات أهمية.

واندفع بازي أيضاً وراء دعوة الشرق، فانضم عام ١٨٧٠ في 66
صفوف الفرقة الجزائرية (الزواف) ومضى الى الجزائر. وهناك قام بتصوير بعض المشاهد مثل «الزنجية» و «المسجد» و «المرأة أمام المنضدة» و «الخادمة السوداء» و «صبية من المغرب».

أما ديغا Degas وهو نصف مغربي - أمه من أسرة مهاجرة من
أورليان الجديدة - فقد زار الجزائر عام ١٨٧٢ وصور عدة مشاهد 44
خاصة ومبتكرة بعيدة عن الاسلوب الانطباعي.

ولمونتيشللي Monticelli عدد من اللوحات التي تتلألأ فيها الموضوعات الشرقية. ولقد كان رونوار يستوحي من دولاكروا، وكان أول ما لفت به أنظار الجمهور نحوه، هو الموضوع الشرقي الذي عرضه في صالون ١٨٧٠. وعندما زار الجزائر عام ١٨٧٩ صور هناك أروع لوحاته.

وهكذا فإن الاستشراق في بداية هذا العصر، لم يحمل طابعاً
واضحاً، بل كان أشبه بمنافذ تفسح المجال أمام الفنان الغربي، للتطلع 35
الى عالم جديد فيه من الطمأنينة ومن البساطة ومن السحر، ما هو
ضروري للغرب الذي كان يصعد بحماسة على سلم المخاطرات 41
الحضارية، ولقد ازداد تعلق الفنان الغربي بالشرق العربي، مع ازدياد شعوره بالازمة، وبدا ذلك واضحاً في مجال الفن، فلو أننا أعدنا النظر بجميع الاتجاهات الفنية الحديثة، لتبين لنا أن فلسفة الفن العربي كانت إلى حد بعيد، وراء أكثر مظاهر الفن الحديث، كمدرسة الانبياء والوحشية والتكعيبية والبيكاسية، وماتيس، وبول كلي، عدا مئات من

الفنانين الذين مارسوا الموضوعات العربية والاساليب العربية، ممن ستتحدث عنهم في هذا الكتاب.

هوامش الفصل الرابع

(١) انظر ص ٧، Risler:la civilisation Arabe

(٢) انظر ص ٣٥ مقدمة كتاب R. Bezombes: L'Exotisme dans l'art.

(٣) انظر تفاصيل ذلك في بحث «التجريدية والفن العربي» من هذا الكتاب.

(٤) انظر (تأثير العثمانيين في الفنون الاوربية)، لكلوك Hanberg Klock.

(٥) انظر صفحة ٨ R. Bezombes: L'Exotisme dans l'art et la Pensée.

(٦) انظر كتابنا « الجامع الأموي الكبير »

(٧) انظر ص ٢٠٤ J. Alazard: L'Orient et la peinture Française aux XIXe S.

(٨) انظر ص ٤٧ F. Fals: La vie de Claude Monet

الفصل الخامس

اسباب
الاستشراق الفني

١ ـ معالم عربية في الرومانتية.
٢ ـ دولاكروا رائد الاستشراق.
٣ ـ اعمال دولاكروا العربية.
٤ ـ التهافت نحو البلاد العربية.
٥ ـ معارض الفن العربي والاسلامي في أوروبا.
٦ ـ أزمة الفن الحديث الغربي وعصر المفاجآت والكشف.
٧ـ التمرد سمة الانسان الحديث

اسباب
الاستشراق الفني

١ ـ معالم عربية في الرومانتية:

في خضم الاتجاهات الفردية التي ظهرت غزيرة في هذا القرن، كان السؤال الذي يلقيه النقاد الفنيون[1]، يرمي الى البحث عن جذور تلك الاتجاهات وعن أصولها البعيدة، وذلك لتحديد اصالة تلك الاتجاهات، بعد أن اتهمت الحضارة الحديثة بالانحلال، واتهم الفن الحديث بالعبثية والعدمية.

وثمة محاولة أخرى خافتة ومتحفظة، كانت تنطلق من الشرق العربي محاولة اثبات اثر العرب على الفن الغربي المعاصر.

والواقع ان الناقد الغربي والناقد العربي قد التقيا في اثبات الجمالية العربية في الفن الغربي الحديث، ولكن قبل ايضاح هذه المعالم، لا بد من تبيان الاسباب المباشرة التي دفعت الفنان الغربي الى الاتجاه نحو العالم العربي، للافادة من فنه، أو لتصوير حياته وعاداته، أو لمعاناة تقاليده والعيش في مناخه.

ومن أهم الأسباب المباشرة التي أدت إلى التحول الفني نحو الشرق العربي هي:

١ ـ الأهتمام بالمناخ الشرقي.

٢ ـ معارض الفن العربي في الغرب.

٣ ـ أزمة الفن الحديث الغربي.

٢ ـ دولاكروا رائد الاستشراق الفني:

كان دولاكروا Delacroix، وهو زعيم الرومانتيين، أكثر اهتماماً بتتبع أسرار الشرق العربي، فلقد سافر الى المغرب حيث سحر الصحراء والطقوس، وحيث الأنوار المذهبة والألوان الواضحة، وحيث التقاليد والتحف، وحيث الاسلام وقواعده، وحيث صيد الوحوش الضارية ببسالة وشجاعة. وتنقل دولاكروا بين طنجة ومكناس، وسافر الى وهران والجزائر، وأقام في هذه المدن ما يزيد عن خمسة شهور، يزود نفسه وخياله بما شاهده وعاشه، وقد بقي دولاكروا يمتاح من كنوز ما ادخره في اقامته هذه حتى نهاية حياته، تاركاً أروع اللوحات الشرقية العربية، وبخاصة منها ما يمثل الحياة الداخلية الخاصة، كما في لوحة «نسوة الجزائر» و «مغربي في حالة الراحة». ولدولاكروا صور كثيرة عن مغامرات العرب، وعن الحريم والوصيفات رسمهن بملابس
مطرزة جميلة. 28

ولم يكن انغر Ingres الذي سبق دولاكروا في نزعته التغريبيّة، 29
بأقل منه تأثيراً بعادات الشرق العربي وآثاره، ولقد تخيل «العاريات في الحمام التركي» ورسم الوصيفات، كلوحة «وصيفة العبد» المحفوظة في نيويورك، وهي حافلة بالمعالم والوجوه الشرقية، فيها المغربي والمصري والتركي.

ان المطلع على حياة دولاكروا وعلى أعمال هذا الفنان الذي تعتبره فرنسا أحد أعمدتها الحضارية، ويعتبره النقاد العالميون، أبرز نقطة تحول
في تاريخ الفن، يتساءل إلى أي حد يمكن اعتبار دولاكروا فرنسياً، 30
بعد أن كرس ريشته وخياله وتفكيره لحياة العرب في المغرب والجزائر،

وترك روائع فنية، ليس من بين أهمها ما هو غريب عن الجو العربي، بأساطيره وواقعه، وطرافة الحياة فيه.

ابتدأ دولاكروا حياته مهتما بالفن الاغريقي - الروماني، الذي ظهر مجدداً، على يد الكلاسيكيين المحدثين، وعلى رأسهم دافيد David. وعندما بادر هؤلاء بتصوير الحياة في الشرق، أيام حملة نابليون، كما في لوحة معركة أبي قير، ولوحة «المصابون بالطاعون في يافا» لـ غرو، اتجه دولاكروا بخياله نحو الشرق أيضاً فصور عدداً من الموضوعات من أهمها «مذبحة ساقز» Massacre de Scio وموضوعها المجازر التي قام بها الاتراك جواباً على المذبحة التي ارتكبها اليونانيون في Tripolidza ولقد تخيل دولاكروا هذه المجزرة، وقام بتحضير كثير من الدراسات، التي ما تزال محفوظة في متحف اللوفر وفي غيره من المتاحف. ولقد قال بودلير عن هذه اللوحة «أنها نشيد مرعب، مؤلف على شرف جروح لا تلتئم».

عندما أصبح دولاكروا في الثلاثين من عمره، كان قد احتل مكاناً رفيعاً في أوساط الفن، بعد النجاح الذي أحرز عند تقديمه لوحة «مركب دانتي عام ١٨٢٢» و «مذبحة ساقز» عام ١٨٢٤ و «موت الساردنبال» - شخصية اسطورية آشورية - عام ١٨٢٨ ، وأخيراً لوحة «الحرية تقود الشعب» عام ١٨٣٠ . وكان دولاكروا يستوحي لوحاته من شعر بايرون أو من قصص التاريخ. ولقد استعار للوحاته الشرقية بعض الملابس الشعبية والاسلحة والأدوات العربية من أصدقائه المستشرقين أمثال جول روبير اوغست Juls-Robert-Auguste (١٧٨٩ - ١٨٥٠) الذي كان قد زار مصر وسورية عام ١٨٢٠ وحمل منهما كثيراً من المتاع، بالاضافة الى صور وافية أنجزها بألوان الباستيل تمثل الحياة العربية في هذين البلدين. ولقد أثر أوغست على دولاكروا أكثر من تأثيره على جيريكو، خلافاً لما هو شائع ومعروف، ويبدو ذلك في لوحة موت الساردنبال تلك، التي استوهاحا دولاكروا

من مأساة للشاعر بايرون، وقد وصفها دولاكروا بأنها رائعته الثانية - بعد مذبحة ساقز - ففيها يبدو بجلاء رخاء الشرق وبهاء ألوانه، ولم يكن دولاكروا قد لمس ذلك مباشرة، إلا من خلال رسوم أوغست، وبوننغتون.

وفي عام ١٨٣٠ كان استيلاء فرنسا على الجزائر، وقد رافق الاحتلال هجرة واسعة قام بها الفنانون، وسباق للكشف عن أسرار العرب هناك، وكان دولاكروا من أوائل الفنانين الذين زاروا مدن المغرب العربي، وجمعوا منه انطباعات لا تنفد، بقيت زادهم، وخاصة دولاكروا، حتى آخر لحظة من حياتهم.

ابتدأت زيارة دولاكروا المغرب العربي في كانون الثاني من عام 33
١٨٣٢ ، وكان برفقته صديقه الكونت دومورناي[٢]. حيث أقلعا على الباخرة «اللؤلؤة» الى طولون أولاً. وفي رسائله التي أرسلها الى أصدقائه (بييره) و (غيليرمارده)، وفي مفكراته الشخصية، تفاصيل رحلاته هذه. فلقد تحدث عن مشاعره الاولى عند التقائه بأرض اسبانيا الاندلسية في (الجزيرة) في ٢٠ كانون الثاني. وعن اقامته في طنجة في نهاية كانون الثاني وبداية شهر شباط، ثم عن رحيله واقامته في مكناس خلال شهر آذار، ثم عودته واقامته الثانية في طنجة في شهر نيسان وجولته خلال اسبوع في قادس، ثم عرض في مذكراته، انطباعاته واعجابه بالتراث العربي في اشبيلية التي زارها خلال شهر أيار، ثم استعرض عودته الى طولون في تموز بعد توقف سريع في وهران ومدينة الجزائر[٢].

لقد حققت هذه الجولة الطويلة لدولاكروا، حلماً كان يداعبه منذ أن نما خياله، وكان حنينه الى الشرق يتضخم حتى أصبح حاجة ملحاحة يوم اطلع على لوحات وأوراق صديقه السيد أوغست، والتي تضمنت مشاهد من تركيا وسورية ومن شمال افريقيا. وسمع منه
أقاصيص الحياة الساحرة هناك. 34

ولكن الحقيقة التي فاجأت دولاكروا في بلاد العرب، تجاوزت الحلم والوصف كما قال (جوبان). لقد انتقل دولاكروا فجأة من جو باريس الداكن القاتم الى جو الجزائر وطنجة، حيث نور الشمس يملأ السهول والصحاري، وحيث الحياة الهادئة وحيث الفرح والنور، وحيث الجمال الطبيعي والألوان الزاهية كما يقول (الازار).

٣ ــ اعمال دولاكروا العربية

لقد كانت الحياة العربية بألوانها الزاهية، وبأشكالها الساحرة الايقاعية، كشفاً رائعاً بالنسبة لفنان كان يعيش على ذهنه المكثف والمرتبط حتى تلك اللحظة بالمتاع المستورد والوثائق، فكان من الصعب عليه ابراز الحياة التي لم يستطع خياله الوصول إليها. وعندما وقف أمامها وجهاً لوجه، كان همه فقط، أن يقطف من هذا اللقاء أغنى الثمار وأكثرها، وهكذا توفر له أن يرسم مئات الرسوم الصغيرة السريعة وأن يملىء مفكراته وقصاصات الرسوم بملاحظات عن الموضوع وعن الالوان.

ومن بين أعماله السريعة التي أنجزها خلال زيارته الشهيرة هذه، صور ملونة بألوان مائية سعى فيها الى المحافظة على تلك الالوان المحلية، التي تخترقها الشمس حتى يكاد النور الساطع منها يبهر بصر المشاهد.

ومنها أيضاً مناظر طبيعية بألوان مخففة صهباء تزداد بها الى جانب
الوان البحر اللازوردية. كذلك صور النساء العربيات بملابسهن الزاهية
البديعة وبألوان صرفة جذابة، كما صور شخصيات نبيلة بأوضاع
يتجلى فيها الاعتزاز العربي والثقة بالنفس، كما في صورة مولاي عبد 31
الرحمن. وامتاز دولاكروا بتصوير الخيول العربية المطهمة وتصوير
صيد الوحوش. كما اشتهر بلوحاته الرائعة التي تتضمن الحياة الجزائرية 32
الداخلية والتي تبرز تقاليد العرب وعاداتهم كلوحة «نسوة الجزائر»

التي رسمها مرتين فيما بعد. وهكذا فإن اسم دولاكروا الذي يملأ صفحات كتب التاريخ الفني اليوم، يبقى مقروناًبالعالم العربي، الذي أعطاه هويته في كل لوحة من لوحاته التي تتصدر متاحف العالم.

على أن دولاكروا لم يكن فناناً استشراقياً وحسب، بل كان مدرسة فتحت الطريق أمام الفنانين الغربيين للكشف عن أسرار الجمال في بلاد العرب، ويمكننا تلخيص دور دولاكروا بالنقاط التالية:

١ ـ لقد جسد دولاكروا الموضوعات التي كانت تشغل خيال الاوربيين، مثل حياة القصور الداخلية، والحمامات والحريم والفروسية وصيد الأسود والعبيد. هذه المواضيع كانت تشكل العالم الخيالي عند الغربيين.

٢ ـ لقد فتح دولاكروا باب الاغتراب Exotisme. فلقد كان الفنانون المبتدئون يعتقدون أن سمعة دولاكروا انما تعود إلى مواضيعه المغتربة الشرقية، التي تمثلهم دائماً حتى نهاية حياته.

٣ ـ لقد وجدت الرومانتية، المبنية على المبالغة والقصة والتخيل، ضالتها في الشرق. وهكذا فإننا نرى أن عدداً كبيراً من الرومانتيين تأثر بدولاكروا مستفيداً من تمثيله للحياة العربية ولتقاليد العرب وأساطيرهم وأخلاقهم.

٤ ـ ان اكتشاف الشرق العربي أدى الى ابراز أهمية الفن العربي عند الغرب، مما دفع الى اعادة النظر في مقومات الفن الغربي، فحلت موضوعات جديدة محل موضوعات الاسلوب الكلاسي المحدث القائم على الفخامة والموضوعية الجدية، ولقد بدأت تسيطر على الاسلوب الجديد تعابير انسانية خالصة من كل ارتباط موضوعي.

مع دولاكروا أصبحت الالوان السائغة هي الالوان الاصلية 30
الخالصة وليست الوان الطبيعة ذاتها أو الوان المرسم القاتمة.

ولئن كانت مغامرة دولاكروا قد فتحت الباب على معرفة الحياة العربية، إلا أن هذه المعرفة كانت بعيدة عن الدقة قريبة من الخيال وأكثر مبالغة من الواقع ولذلك فإن هذه المغامرة لم تصل به إلى أعماق الفن العربي. ومع هذا فإننا نستطيع اعتبار هذه المرحلة أساسية في سريان الأثر العربي، وسوف نرى كيف لعب الفن العربي دوره الكبير في مجال الفن الحديث، وذلك بفضل طبيعته ذاتها، فلقد تجاوز هذا الفن جميع المراحل التي كان عليه أن يلتزم فيها الواقع والطبيعة، وأن يكون أسيراً لما هو مرئي وخاضعاً للمقاييس الجمالية المرتبطة بالجسم البشري. إلا أنه مع الأسف، بقي جامداً لم يتطور منذ عدة قرون، حتى أتيح له احتلال مكانه في تاريخ الفن العالمي، فأثار الاهتمام والاعجاب، ولم يلبث حتى استحوذ على أساليب كثير من الفنانين الحديثين.

٤ ـ التهافت نحو البلاد العربية

ولكن قبل أن نصل الى القرن العشرين، كان العالم العربي قد 37
دخل الى حياة أوربا بفضل كثير من الفنانين الذين أغرموا بهذا العالم،
وخاصة في شمالي افريقيا، مصر والمغرب وتونس والجزائر، وحيث
أغنت البلاد هناك الفنان الغربي بتراثها الرائع الذي ساعده على تطور
فنه، وعلى الظهور به كمبدع أو كمجدد. وهذا ما دفع الشاعر 26
تيوفيل غوتيه Gautier لكي يؤيد دائماً، «أن السفر الى الجزائر أصبح 41
بالنسبة للمصورين أكثر أهمية من الحج الى ايطاليا».

ولقد أضاف الازار Alazard[٣]، قائلاً «الواقع أنه منذ بداية هذا 46
القرن فإن السفر الى افريقيا الشمالية أصبح أمراً عادياً يشابه السفر الى
ايطاليا أو اسبانيا. لقد تزايد الاستشراق بدون انقطاع». 58

واستمر الاتجاه نحو الشرق حتى يومنا هذا، وفي مقال جديد كتب الناقد بيير كابان Cabanne[٤] تحت عنوان «ها هم الفنانون

الذين نقبوا العالم» مقالاً أكد فيه أن مغامرة الفنانين، وخاصة سفرهم الى البلاد العربية أصبح اليوم هدفاً بذاته».

لقد ابتدأت رحلات المصورين ضمن اطار الف ليلة غالباً، ولكنها لم تكن في أحيان أخرى بعيدة عن المعنى السياحي الثقافي، فلقد قام دافد روبرتس Roberts بتصويركثير من المواقع تصويراً توثيقياً، تماماً كما أصبح بونفيس Bonfils المصور الفوتوغرافي يبحث عن المواقع ذاتهالتصوير الحياة الأجتماعية والنساء بعدسته.

أما لويس Lewis الذي استقر في القاهرة،وارتدى الملابس المحلية، 55
فقد استهوته صور الحريم أكثر من اهتمامه بصور الأثار.

ويبقى انغر الفرنسي أكثر وقوفاًعند المرأة في الحمام كما سنرى.

ولئن أردنا أن نتابع الطريق مع الفنانين المستقلين المعاصرين فإننا نجد
أنفسنا أمام مئات ممن اعتبروا البلاد العربية دائماً مهد الفن، فجرهم
إليها جوها وسكانها وتقاليد الاسلام. ولقد وصف أندريه جيد الذي
عرف هذه البلاد، بعض خواطره في هذا المقطع: «ان معايشة الآخرين 41
والتعرف على بهاء حياتهم مما يسمونه بالاغتراب Exotisme،
لا يعني في الواقع البحث عن طبيعة أكثر جمالاً، بل البحث عما
يمكن أن يبدو لنا جديداً ومدهشاً»(٥).

وفي رسالة لآندره جيد(٦) أيضاً قال «طالما أبنت في كتاباتي السحر الذي شغفني به العالم العربي ونور الاسلام، ولقد أطلت عشرة كثيرة من المعنيين بالشؤون العربية والاسلامية، وكنت بلا ريب خليقاً أن أكون شخصاً آخر، لو لم أتلبث في ظلال النخيل بعد أن تذوقت حتى الهيام سعير الصحراء المحرق. فهنالك استطعت أن أجرد ثقافتنا الغربية من ثيابها، وأن أهتدي الى حقيقة انسانية كانت مضاعة. ولكني وقد أفدت كثيراً وتعلمت كثيراً من العالم العربي، لم أكن حتى اليوم أقدّر، أن من الممكن أن أعطي كما أخذت».

على أن أكثر الفنانين المستشرقين كانوا من الفرنسيين، ويعود ذلك إلى سببين أثنين، الأول هو أن فرنسا منذ ثورتها الكبرى، احتلت مركزاً قيادياً في الحياة الاوروبية، سواء في المجالات السياسية والاجتماعية، أو في المجالات الادبية والفنية. فكان مونتيسكيو وفولتير مفكري أوربا كلها، وانتشرت أعمال راسين وموليير في أنحاء العالم الغربي، وأضحى دافيد ودولاكروا ومونيه منعطفات رئيسية في اتجاهات الفن الحديث في جميع أوروبا. وهكذا تركزت الفعالية الفنية في فرنسا وبخاصة في باريس، «هذه المدينة التي فرضت على كل من زارها من الفنانين بهاءها ومغرياتها، وكانت الوسط المفضل للنشاط الفني، بل كانت مفترق الطرق للعالم أجمع»[٧]. وفي باريس أقام الالوف من الفنانين المهاجرين لكي يكونوا ضمن تيار أهم الأحداث الفنية، ونذكر من بين كبار الفنانين الذين استوطنوا باريس، الهولنديين فان غوغ وفان دونغن والروسيين كاندينسكي وشاغال، والايطاليين موديلياني وكامبيلي، وقبل هؤلاء جميعاً نذكر بيكاسو الاسباني أشهر الفنانين في عصرنا.

والسبب الثاني الذي حصر الاستشراق بالفرنسيين، هو أن العلاقات كانت على أشدها بين الفرنسيين بصورة خاصة والعالم العربي مثل الجزائر ومراكش وتونس وسورية ولبنان، خاصة أيام الانتداب. مما أفسح في المجال أمام الفنانين الفرنسيين للاستفادة من تقاليد الفن العربي ومن المواضيع العربية.

٥ ــ معارض الفن العربي والاسلامي في أوربا:

يبقى تأثير المعارض واضحاً وأكيدا على الفنانين، للفكرات الجديدة والطابع الخاص الذي تنقله هذه المعارض معها عند اقامتها في الخارج. ومما لا يخفى ان المعارض تتضمن عادة نماذج منوعة مما يساعد على اعطاء الفنان أو الناقد أو الباحث فكرة واضحة ومركزة. وفيما يلي

أهم المعارض العربية والاسلامية التي تركت أثرها في الفن الحديث، بصورة مباشرة لا مجال للشك فيها.

أقيم معرض الفن الاسلامي في باريس، في متحف الفنون التزيينية ـ جناح مارسان ـ (اللوفر) عام ١٩٠٣ .

لقد كان هذا المعرض ذا أهمية خاصة، فهو نقطة التحول في فن ماتيس الذي قال عنه: «لقد كان هذا المعرض بالنسبة لي درساً في النقاوة وفي الانسجام».

وكان هذا المعرض عربياً أكثر من أن يكون اسلامياً فقط، ذلك لأنه ضم بوقت معاً أعمالاً من الفن الاسلامي والمسيحي، فمن الاشياء المعروضة طبق من النحاس المطعم بالفضة، ذو موضوع ديني مسيحي، وطبق آخر يحمل أسماء وألقاب الملك الصالح نجم الدين أيوب (١٢٣٩ ـ ١٢٤٣).

ولقد أضحى اقتباس ماتيس من الفن العربي في هذا المعرض جد واضحاً اليوم، وبخاصة عندما نرى التشابه بين أسلوبه وبين الصورة الموجودة على أحد الأواني الخزفية التي كانت معروضة. ونفس الخلفيات التي استعملها ماتيس فيما بعد نجدها واضحة على لوحة من الخزف من صنع دمشق في القرن (١٦). ويتمثل التوازن والتعادل والجمال البديعي المحض الذي تميز به اسلوب ماتيس في صحون من دمشق معروضة في هذا المعرض.

وبمناسبة هذا المعرض الهام، أصدر غاستون ميجون Migeon مجموعة تضم صور المعروضات مع شرح واف ومقدمة هامة[٨].

وفي ميونيخ أقيم معرض الفن الاسلامي عام ١٩١٢ وهو معرض كبير للخزف والسجاد والمنمنمات الاسلامية والعربية. وكان لهذا المعرض تأثير كبير على جيل الفنانين، وخاصة على ماتيس الذي مضى

خصيصاً الى هناك مع صديقه ماركيه وقال جملته المشهورة «لقد وجدت أواصر جديدة لما أبحث عنه».

ثم أقيم معرض الفن الاسلامي المقام في ٣ تشرين الثاني ١٩١١ في صالة هنري باربازانغ ونقل فيما بعد إلى لندن، وفي هذا المعرض، مجموعات من النفائس الاسلامية فيما قبل القرن الثامن عشر. وهي عبارة عن أوان خزفية، ومنمنمات مزينة بصور تمثيلية وتجريدية مع لوحات للامراء موقعة باسم «مهدي»، منها صورة شخصية للامير كامل الدين، وصورة حبيبته تصفف شعرها.

وللمرة الثانية أقيم معرض للفن الاسلامي في جناح مارسان عام ١٩١٢ . وفي هذا المعرض صرح ماتيس الذي كان يتتبع الفن الاسلامي قائلاً: «ان الكشف يأتيني دائماً عن طريق الشرق».

وثمة معرض للفن الشرقي أقيم في صالة الفنون الجميلة في ٤
مايس ١٩٢٥ ، ويتضمن آثاراً فنية من الصين واليابان ومن إيران.
وما يهمنا من هذا المعرض، هو المعروضات المزينة بالخط الجميل
وبالكلمات العربية، مثل منمنمة برقم ٣٨٤ تمثل الأجرام السماوية،
مأخوذة على ما يبدو من مخطوط «صور الكواكب» من القرن الثالث
عشر. وهذه الصورة في الواقع هي أقرب إلى أعمال بيكابيا Picabia. 92
ومرة أخرى نلتقي مع أصول الماتيسية في اناء مطلي بالميناء الابيض
الضارب إلى الخضرة مع بقع صفراء أهرة وخضراء. 76

ان ثروة المكتبة الوطنية في باريس من الآثار الشرقية لا نظير لها. وهي مؤلفة على الأخص من المخطوطات. ولقد ابتدىء بجمع هذه المخطوطات منذ عهد لويس الثالث عشر عندما قام بالاستيلاء عليها (دوسانسي) سفير فرنسا في القسطنطينية، ثم تابع (كولبير) ارسال البعثات الى الشرق للحصول على مخطوطات أخرى. وفي مصر قام بونابارت بالاستيلاء على آثار عديدة بواسطة (مونج)، ثم انضاف الى

هذه المجموعات ما اقتني وما أهدي إلى السلطات. ولقد جمعت الميداليات القديمة والنقود والخرائط وغير ذلك الى جانب المخطوطات، ومن هذه المجموعة الفنية اختيرت بعض النماذج التي سلطت النور من جديد على تقاليد الفن والحضارة العربية.

معرض مصر ـ فرنسا لعام ١٩٤٩:

ضم معرض (مصر ـ فرنسا) في جناح مارسان، تشرين الثاني ١٩٤٩ اللوحات التي أنجزت من قبل مصورين فرنسيين زاروا مصر أو تأثروا بها. ولقد كتب شارل رو Roux(٩) بصدد هذا المعرض، المقطع التالي: «لقد رغب الفرنسيون أن يتأثروا بمصر، لانها جذبتهم وفرضت أهميتها عليهم، ولأنهم اعجبوا بها وأحبوها».

وسوف نستعرض هنا أسماء العارضين مع أسماء لوحاتهم:

اميل برنارد: (شاربة التبغ) محفوظة في المتحف الوطني للفن الحديث في باريس.

اميل برنارد: (بائعو الفواكه)، متحف القاهرة. 40

اميل برنارد: (موسيقية)، متحف القاهرة.

ر. برفال: (منظر من القاهرة ١٩٣٥)، محفوظة في المتحف الوطني للفن الحديث في باريس.

ر. برفال: (بستان القاهرة)، متحف القاهرة.

روجيه شبلان ميدي: (منظر جزيرة فرنسا في الربيع).

شارل كولله: (في ليل القاهرة)، محفوظة في المتحف الوطني للفن الحديث في باريس.

هنري شوفاليه: (شيخان من الكرنك).

(في القاعة الوسطى).

(وادي الملوك).

ج.س.بونديل: (القلعة ـ القاهرة).و(الرامسيوم).

(المقبرة الاسلامية في الاهرامات) و(مرفأ مينية الصغيرة).

راؤول دونماردير: (منظر لشارع في القاهرة)، محفوظة في المتحف الوطني للفن الحديث في باريس.
بيير جيرو: (تمثالا ممنون).
(قصر لورماران - امرأة ترقص في المرج).
جون: (صور ورسوم).
جان لامون: (منظر من مصر العليا).
البير ماركيه: (اسوان)، محفوظة في المتحف الوطني للفن الحديث في 51
باريس. و(حمام كليوباتره في اسوان).
جان ماريودون: (الاهرامات منظوراً إليها من القاهرة) و(جبل طيبة) و(الكرنك - البحيرة المقدسة). و(قبر توت عنخ آمون).
رونيه مينارد: (النيل) و(الاهرامات).
لويس ادولف ريو: (عائلة الحائك) و(مراكب على النيل).
جورج صباغ: (النيل في مصر القديمة).
كيس فان دونغن: (الفلاحون)، محفوظة في المتحف الوطني للفن الحديث 52
في باريس. و(نحو الاهرامات).
فيرج سارا: (جزيرة فيله في اسوان). و(النيل في الاقصر). و(اسوان). و(الجزر).

٦ ــ أزمة الفن الحديث الغربي وعصر المفاجآت والكشف:

اذا استعرضنا صفحات التاريخ الحضاري، وجدنا الغرب وقد حقق خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، الفائض من المنجزات العلمية، ولتبين لنا أن هذا العصر هو عصر البحث والكشف والابداع في المجالين التقني والعقلي. ومثال ذلك اكتشاف أشعة اكس، والخوض في أعماق اللاشعور، والسيطرة على المسافة وغير ذلك...

ولم يقف التطور عند حد، حتى أن الحروب والازمات كانت في الواقع محرضاً لدفع عجلة الحضارة بسرعة أوفى، وبخطى أكثر ثباتاً. فما أن جاءت الحرب العالمية الثانية حتى وجد الناس أنفسهم أمام اكتشافات جديدة مذهلة، أدت إلى تغيير ظروفهم، خاصة بعد

استخدام الطاقة الذرية، واكتشاف مستحضرات البنسلين Antibiothique، وأخيراً ارتياد الفضاء.

كان لهذه الاكتشافات الخارقة تأثير مفاجىء على انسان هذا القرن، ولقد أدت الى اهتزاز في البنيات الاجتماعية، وإلى اهتزاز داخلي لدى الانسان، مما دفع المفكرين الملاحظين أمثال رونيه هويغ Huyghe لأن يقول «الفراغ والقلق والعبث هي التسميات التي أصبحت أكثر تردداً في عصرنا»(١٠).

وهكذا حمل القرن العشرون في أوروبا، إلى جانب التفوق الحضاري، بذور أزمة عميقة، حتى شبنغلر Spengler في كتابه انهيار الغرب(١١) أعتقد أن انتهاء الحضارة الغربية أمر حتمي، وذلك تبعاً لتفسيره العضوي لجميع الحضارات العريقة.

الحق أن هذه الازمة التي شعر بها الغربيون في حضاراتهم، تجاوزت ادراكهم لكي تستقر في أعماقهم، ثم تنبجس في ابداعاتهم الفنية والادبية كما يقول رونيه جوليان Jullian(١٢).

ولقد كان الفن دائماً مظهراً من مظاهر كل حضارة، وهكذا فإن ما أصاب الحضارة الغربية من قفزات أو من أزمات، كان موجهاً أيضاً إلى الفن ذاته، فأصبح - حسب قول هويغ - صورة قوية من صور أزمة الحضارة الحديثة.

فمنذ نهاية القرن التاسع عشر، بدأت بالظهور انتاجات فنية خارجة عن حدود المجتمع وعن التقديرات الرسمية والذوق العام. وكان الطابع المسيطر على الفن الحديث هو التحرر والتمرد على جميع المظاهر الفنية، وعلى جميع القيم الجمالية التي كانت مسيطرة حتى ذلك الوقت، ومثالنا أعمال دوشان Duchamps وكاندينسكي
Kandinsky. الذي قدم منذ عام ١٩١٠ أول لوحة تجريدية، كانت 96
مزيجاً من الجد والعبث. وهكذا لم يعد العالم الخارجي كافياً للرد

على حاجات الفنان، بل لم يعد الخيال والفكر وحتى الجنون عناصر غريبة عن الفن.

٧ ــ التمرد سمة الانسان الحديث:

وتجسد هذا التمرد في نوع من الفردية تتضمن كثيراً من الغرور. لقد ثبت لدى الانسان الحديث، وبخاصة الفنان، ان دوره قيادي دائماً، وأنه وحده يقابل العالم، وعليه وحده مسؤولية حل جميع الاشكالات كما يقول (جوفروا)[١٣]. ولذلك فهو انسان متمرد دائماً، انسان ثائر ورافض. ويقول (جان كاسو)[١٤]: «لقد أخذ الفنان موقف المتمرد والفوضوي والهوائي، ولقد اندفعت الاشكال والاساليب نحو الحدود القصوى بقوة الرفض والتخريب. هذه الانقلابات الرهيبة أثارت القلق والذعر».

ومن أهم مظاهر هذا التمرد، رفض الواقع، وكان الفنان قاسياً في تهديم هذا الواقع. ولقد وصف رونيه هويغ[١٥] ذلك ببراعة قائلاً: «بعد الآن لن تكون للواقع أية ميزة ولسوف ينقطع عن أن يكون حريزا. فها هو ذا يتزعزع على يد الوحشيين دون رحمة، ويتضاءل حتى أصبح طينة لا تحمل الا اثر فنان عابث».

أدى هذا التمرد والتطرف بطبيعة الحال، إلى خلق هوة بين الفنان والجمهور، ولقد أكد ذلك كبار مفكري الفنون ومنهم جوليان[١٦] الذي قال: «ان الفردية الفوضوية هي من أهم الاسباب التي أدت إلى انفصام العلاقة بين الفنانين والجمهور».

وقال كاسو[١٧]: «لقد رغب الجمهور بحماسة أن يستخدم سيارة حديثة مثلاً، أو هاتفاً حديثاً، إلا أنه لم يعترف قط بهذا الفن الذي حاول مسح صورته والمسمى بالفن الحديث».

والحق أن هذا الانفصال بدأ مع ظهور الفن الحديث. فمنذ نهاية القرن التاسع عشر اتجه الفن نحو الفن، فلقد تحرر من جميع

الالتزامات الاجتماعية، ولم يعد خادماً للمجتمع أو الكنيسة أو الاخلاق، ولكن بالمقابل لم يعترف المجتمع به، ولا بالآداب الحديثة التي سارت على غراره. فلقد استقبل الناس بسخط كبير لوحة «المستحمات» لكوربيه Courbet، ولوحة «اوليمبيا» لمونيه Monet، ثم جميع أعمال الانطباعيين. ومنذ عام ١٨٥٧ فقد مثل أمام القضاء (بودلير) مؤلف ديوان «أزاهير الشر»، ومبدع الشعر الحديث، كما حوكم (فلوبير) Flaubert مؤلف مدام بوفاري ومبدع القصة الطويلة.

وهكذا فإن هذا العصر رغم أنه يمثل جيله، إلا أن هذا الجيل كان يشعر بالمفاجأة أو الغرابة كما يقول كاسو.

وأزمة الفن التي جاءت عن الحرية والتي كانت تستهدف «المحضية» والمجانية، قد ظهرت بمظهر العبث الذي تجلى في الانتاج.

لقد تفرغ الانتاج الفني من كل مضمون، وتفرغ من جميع القيم الجمالية، ولم يعد الانسان أساساً ومقياساً، ولم تعد الطبيعة مصدر الجمال الفني، وكذلك لم تعد القيم الجمالية حكماً، وبقي فقط هذا النزق المجرد من كل ثقافة كما يعترف دوبوفيه Dubuffet الفنان العبثي نفسه، اذ يقول «اننا نعني بالفن الخام، الانتاج المنفذ من قبل أشخاص مجردين من أية ثقافة».

وتصبح أزمة الفن الحديث أكثر وضوحاً، عندما يعتبر الفنان أن تجربته تمثل هذا العصر برمته، ولذلك فقد أصبح همه الأول أن يخلق دائماً اتجاهاً خاصاً لنفسه ومدرسته، يسعى من أجل دعمها، إلى ايجاد المبادىء والأسس الجديدة.

ولكن هذا التفنن في الابتكار لم يكن كافياً لجرف عدد من الفنانين الاكفاء، ممن رغبوا في مقاومة تلك الاتجاهات ورفضوا الانصياع لها، وهكذا كانت معركة الاتجاهات أو معركة الـIsme كما يقول هويغ في كتابه حوار مع المرئي(١٨)، فكان هم كل فنان

وخاصة الناشئين أن يربطوا أسلوبهم بمدرسة جديدة لكي يرتفعوا على سلمها. وتجلت المعضلة الاساسية عندما كان الفنان يفتعل محاولاته هذه بعيداً عن الجدارة والعفوية.

وكما سبق فان الفردية جرت الفن الى العبث والفراغ. وأصبح هم الفنانين أن يوجهوا فنهم ليعبر عن ارادة الازالة والنفي كما يقول جوفروا. ويضيف رونيه هويغ قائلاً: ان عدداً كبيراً من الفنانين الذين داهمتهم هذه الازمة، المناهضة للعبقرية وللانسان ولجميع ضروراته الاولية، أضافوا أثراً من الفراغ والقلق، ظهر بالنسبة لتفكيرنا بمظهر العبث»[١٩].

وفي الواقع فإنه ليس من الممكن تصور عدمية في الفن أكثر تطرفاً من تلك التي قدمها (كلاين) و (فونتانا) و (فالكنشتاين)، دون أن ننسى موندريان نفسه الذي قال عنه ميشيل سوفور[٢٠] وهو الصديق المعجب بموندريان «انه صور الفراغ واللاشيء، وفي هذا اللاشيء لون أبيض نقي كنقاء اللاشيء». 117

ولقد رافق هذه الازمة العنيفة التي أصابت الفن منذ نشأتها الأولى، محاولات للردة والعودة بالفن وبالتصوير بصورة خاصة، الى دوره الاساسي، وهو المتمثل بالراحة والفرح والالفة التي تنقذ الانسان من القلق والتعب والتوتر.ولقد اطلق على هذا الإتجاه اسم «ما بعد الحداثة».

ولقد تمثلت هذه المحاولات في طريقين، الأول البحث عن البساطة وتصوير كل ما هو ساذج وبريء وطفولي في الحياة، ويتمثل هذا الاتجاه في أسلوب البسطاء Les Naifs، ثم في البحث عن فنون أكثر عراقة لاشغال الفراغات التي أصبح الغرب يحس بها. وكان الاتجاه في هذه المرة نحو الشرق، ذلك لفقدان الثقة بالغرب، وكما يقول دوجاردان[٢١] «ان تفاؤلي لا يسمح لي أن أتوقع أشياء كثيرة من

حضارتنا، ولكن إذا أمكن للثقة أن تمتد، فإنني لا أستطيع أن أتصور ذلك إلا من خلال الريح التي ستهب علينا من الشرق».

وهكذا اتجه الانطباعيون ورفقاؤهم نحو الفن الياباني، واتجه بيكاسو والتكعيبيون نحو الفن الافريقي ذي الاصل العربي، واتجه
40 الانبياء Les Nabis والوحشيون نحو الفن العربي.

ومما لا شك فيه أن هذه الاتجاهات أدت إلى انفصام العلاقة بين الفن الغربي وجذوره القديمة، وبالتالي الى «تجديد في القيم» ويقول هويغ[٢٢]: «ان الاهتمام بالحضارات الاخرى يفيد في زيادة الثقافة ويوسع الفن الغربي ويجدده، ولكنه يقطع استمراره ويفسح المجال للمغامرة في مجال المجهول».

هوامش الفصل الخامس

(١) أمثال: بريون ودولوره، وبيزومب، وهويغ.

(٢) عينه لوي فيليب سفيرا لدى السلطان عبد الرحمن لتقوية العلاقات بين فرنسا والمغرب. انظر تفاصيل رحلة دولاكروا إلى المغرب في كتاب رونيه هويغ عن دولاكروا. R. Huyghe. Delacroix PP. 265 - 300.

(٣) انظر كتابه الآنف الذكر ص ٢٠٢ .

(٤) نشر المقال في جريدة Arts الاسبوعية عدد ٨٧٩ آب ١٩٦٢ .

(٥) رواه فوسكا في كتابه عن دوفرزن ص ٥٦ .

(٦) انظر مقدمة ترجمة (الباب الضيق).

(٧) انظر ص ٢٨ M. Gagnon: La peinture moderne.

(٨) انظر عنوان المجموعة في قائمة المراجع.

(٩) انظر دليل هذا المعرض الذي صدر في باريس عام ١٩٤٩ .

(١٠) في كتابه الفن والانسان. الجزء ١ و ٣ .

R. Huyghe - L'art et l'homme T. 1-3.

(١١) صدرت ترجمة هذا الكتاب إلى العربية عام ١٩٦٤ - بيروت.

(١٢) في كتابه «التيارات الكبرى في فن التصوير».

(١٣) انظر Jouffroy في كتاب هويغ (الفن والانسان).

(١٤) انظر كتابه (وضع الفن الحديث).

J. Cassou: La situation de l'art moderne.

(١٥) نفس المرجع اعلاه.

(١٦) جوليان . نفس المرجع اعلاه.

(١٧) انظر مقدمة كتاب A. Humbert: Les Nabis et leur époque.

(١٨) انظر R. Huyghe, Dialogue avec le visible.

(١٩) انظر كتاب الفن والانسان ج ٣ .

(٢٠) انظر كتابه الفن التجريدي.

(٢١) انظر ص ٢٦٥- من كتاب:

Dujardin: Le cahier musulman et arabe «Message d'Orient» 1926

(٢٢) انظر كتاب الفن والانسان ج ٣ ص ٣٩٤ .

الفصل السادس

الجمالية العربية
في التصوير الحديث

١ ـ المصورون الاوربيون والاستشراق من بعيد.
٢ ـ الاستشراق أثناء الخدمة العسكرية.
٣ ـ بين الاغتراب والاستشراق.
٤ ـ الاغتراب في القرن التاسع عشر.
٥ ـ المغتربون في مصر.
٦ ـ المولودون في البلاد العربية.
٧ ـ الإيفاد بحثاً عن فن آخر.
٨ ـ فيلا عبد اللطيف في الجزائر.
٩ ـ الرواد الاوائل في فيلا عبد اللطيف.

الجمالية العربية
في التصوير الحديث

١ ـ المصورون الاوروبيون والاستشراق من بعيد:

لقد بلغ أثر العرب في هذا القرن حداً واسعاً في مجال الفن. فقلما نجد فناناً مشهوراً من الفنانين الغربيين لم يقتبس عن العرب فنهم أو جوهم أو تقاليدهم. وكان من الانصاف أن يتفرغ النقاد لدراسة هذه الظاهرة الهامة، بل كان من الحق أن تسمى بعض المدارس الغربية التي شاعت وانتشرت وبلغت شهرة عالمية، بالمدرسة العربية، ونحن هنا وقبل أن نأتي على ذكر الجذور العربية في هذه المدارس، فإننا سنحاول تلمس هذه الجذور عند الفنانين المعاصرين ممن خرجوا عن تلك المدارس وغيرها، وحافظوا على طابعهم الفردي مغموساً بكثير من الجماليات العربية التي سنحاول تصنيف أطرها وفق الترتيب التالي:

١ ـ المصورون الاوربيون الذين استوحوا العرب من بلادهم. 37

٢ ـ المصورون الاوربيون الذين أقاموا في البلاد العربية لاداء خدماتهم العسكرية.

٣ ـ المصورون الاوروبيون المدفوعون وراء الاغتراب.

٤ ـ المصورون الاوروبيون الذين ولدوا في البلاد العربية.

٥ ـ الموفدون الى البلاد العربية وخاصة الى الجزائر (فيلا عبد اللطيف).

المصورون الغربيون الذين اعجبوا بالعالم العربي، دون أن يتمكنوا من زيارته عديدون. فمنذ القرن التاسع عشر كان التمثيل السياسي بين العرب وأوروبا وكانت العلاقات التجارية بينهما في حوض المتوسط وسيلة الاحتكاك والتقارب بين المصورين الغربيين والعالم العربي. ولقد بدا ذلك في تصوير الملابس العربية والطقوس الخاصة.

وفي القرن العشرين ظهرت الروايات والقصص التي كتبها كتاب زاروا البلاد العربية، مثل موريس باري Barres وجورج دوهامل Duhamel وفلوبير Flaubert وأندره جيد Gide وموباسان Maupassant وريلكه Rilke وآخرون تركوا آثاراً كانت مصدراً جديداً للتعرف على الشرق.

وكانت الملاهي الباريسية أحياناً مصدراً لالهام بعض المصورين عندما كانت تقدم مشاهد عن الحياة والفن الشعبي العربي. ومن المؤكد أن المواضيع المستوحاة بهذه الطريقة لم تكن صادقة وواقعية، بل على العكس كانت أقرب الى الخيال والمبالغة، ومن جهة أخرى لم تكن تمثل الجو الشرقي الحقيقي، ولم تتصل بالفن العربي بل لقد استعارت فقط الأشياء العربية وقدمت مواضيع مسرحية.

ثم أن بعض المصورين، استورد بعض المتاع العربي من ملابس وأثاث وسجاد ومنسوجات شرقية، استفاد منها في تركيب موضوعاته. ومن بين هؤلاء الفنانين كريستيان بيرارد Berard ١٩٠٢ ـ ١٩٤٩ الذي سافر قليلاً، ولكنه في باريس استحضر النماذج والموديلات الضرورية كما نلاحظ ذلك في لوحته «فتى جزائري».

أما أندريه بلانسون Planson ١٨٩٨ ، فلم يغادر باريس، ولكنه كان يحاول استخلاص مواضيعه من شخصيات الملاهي والمسارح الراقصة التي كانت تقدم في مونبارناس مشاهد عربية شرقية. وكذلك الأمر بالنسبة لبريانشون Brianchon الذي أصبح من أتباع ماتيس المستشرقين.

٢ ـ الاستشراق أثناء الخدمة العسكرية:

ان احتلال فرنسا للجزائر عام ١٨٣٠ ثم احتلال باقي المغرب العربي وأخيراً الانتداب على سورية ولبنان عام ١٩٢٠ حتى ١٩٤٦ ، ساعد بعض الموظفين والجنود على الانتشار في أنحاء البلاد العربية. وكان من بين هؤلاء فنانون وهواة استفادوا من اقامتهم في تصوير الحياة العربية، الوجوه والجو والطبيعة.. ولقد كان من بينهم بعض الفنانين الكبار الذين أتينا على ذكرهم، مثل مونيه وبازي وآخرون معاصرون مثل غورغ وبينيون وفينارد.

أما ادوارد غورغ Goerg فقد ولد في سدني (استراليا) عام ١٨٩٣ ، وعندما كان في السابعة، جاء إلى باريس ودرس التصوير في أكاديمية رانسون، وكان استاذه موريس دوني. ثم زار الهند وشمالي افريقيا واشترك في الحرب العالمية الأولى هناك.

ادوارد بينيون Pignon، ولد في ضواحي باريس عام ١٩٠٥ وأدى خدمته العسكرية في سورية، وهنا أنجز عدداً من المواضيع المحلية. ولكن بعد عودته الى باريس ابتكر اسلوباً خاصاً به زاعت شهرته على أساسه. وقد كتب عنه رونيه هويغ وجان كاسو وبرنارد دوريفال، وهم من كبار الكتاب الفنيين، مما رفع من مركزه الفني.

كلود فينارد Venard ولد في باريس عام ١٩١٣ ، وابتدأ حياته في اللوفر كمرمم للتحف والرسوم الزجاجية، وفي عام ١٩٣٦ أدى خدمته العسكرية في شمال افريقيا، ولقد سمحت له زيارته الى

المغرب والجزائر بتوسيع أفقه الفني وبالاحتفاظ بكثير من الموضوعات والانطباعات.

جان أوجام Aujame ولد في اوبوسون عام ١٩٠٥ ، وأدى خدمته العسكرية من عام ١٩٢٦ الى عام ١٩٢٨ في الجزائر في فرقة الزواف، وهناك اكتشف باقي أطراف شمالي افريقيا وما فيها من أسرار فنية. وهو قريب في اسلوبه من الوحشية كما سنفصلها فيما يلي.

ومن الواضع الجلي أن هؤلاء الفنانين لم يذهبوا الى البلاد العربية إلا بدافع تلبية واجبهم العسكري. ولذلك فإنهم لم يستقبلوا هذا الاغتراب بكثير من الترحيب والاعجاب، بل لعلهم على العكس شعروا بالضيق وعدم الارتياح. ثم ان شظف الحياة العسكرية واختلاف المناخ والعادات، زاد من شعورهم بالشقاء. وهكذا فإنه نادراً ما نرى في أعمالهم موضوعات عربية متميزة. ونستطيع أن نقول أن تأثير العرب لديهم ضعيف جداً فيما عدا الطابع الصوفي المتوفر عند (غورغ) مثلاً.

٣ ــ بين الاغتراب والاستشراق:

لقد أصبح السفر الى الخارج مظهراً متميزاً من مظاهر الحياة الفنية في العصر الحديث. فلقد مضى أكثر الفنانين الى الشرق، واستوحوا منه الكثير في موضوعاتهم[1].

ولكن ماذا نعني بكلمة اغتراب Exotisme: لقد عرف هذه الكلمة فرانسوا فوسكا F.Fosca[2] قائلاً: «انها كل ما يتعلق بالبلاد البعيدة التي تختلف كلياً عما هو مألوف لدينا، سواء من حيث الطبيعة أو السكان أو الانتاج أو العادات..

ومما لا شك فيه فإن الاغتراب نحو البلاد الشرقية يبتدىء منذ عصر النهضة، عندما أقام جنتيلي بلليني في القسطنطينية عامين.

ولكن الاغتراب نحو البلاد العربية بمعناه الصحيح، يبتدىء منذ دولاكروا.

36 ولم يكن دولاكروا الفنان الوحيد الذي بحث عن وحيه خارج حدود بلاده. بل ان شاسيريو Chasserieu وفرومانتان Fromentin
61 كانا من أبرز المغتربين بعد دولاكروا، وهناك آخرون، وان لم يحتلوا نفس المكانة، الا أنه من الممكن اعتبارهم مثالاً على ازدياد الاهتمام بالشرق العربي.

60

٤ ـ الاغتراب في القرن التاسع عشر:

«وتجدد الاغتراب دون انقطاع» كما يقول بيزومب[٣] وأصبحت مشاهد الحياة في افريقيا وفي آسيا، أليفة في فرنسا وغيرها، بتأثير الفنانين الشباب. ولقد جمع الازار أخبار الاغتراب في كتابه «الشرق
42 والتصوير الفرنسي في القرن التاسع عشر من دولاكروا وحتى رونوار»[٤].

43 ولقد بقي هؤلاء الفنانين تحت سيطرة السحر الذي نقله الفنانون الاوائل مثل فيرنه Vernet «العسكري المصور» كما يسميه بودلير،
70 والذي زار مصر وسورية والمغرب العربي. ومثل روفيه Roffet الذي عمم الحياة الجزائرية عن طريق موضوعاته، وبها جذب اليه الجمهور. أما دوزاه Dozat فلقد اهتم أكثر من غيره بالدقة والواقعية كما في
65 لوحته «جامع الازهر في القاهرة».

ولقد كان العالم العربي، عالم الغموض والسحر والروائع، كعبة الكتاب المغامرين والفنانين، الذين أرادوا الاستيحاء من جوّه ومن القصص المتواردة عنه. ولكن الشرق الذي بقي بالنسبة الغربيين غامضاً وقصصياً، لم يعد له وجود، فلقد تطور الشرق بسرعة مدهشة، ولم يعد من مكان لعالم الف ليلة وليلة ولروايات عنترة وأبي زيد الهلالي ومقامات الحريري، ولقد أصبحت الملابس العربية

المزركشة والمذهبة والاشياء العربية وطراز العمارة من الأمور النادرة، وحل محلها طابع أوروبي هو نتيجة الرغبة بمحاكاة الغرب بنهضته.

ولكن الشرق لم يكن ليثير اهتمام الغرب الا بميزاته التاريخية والاثرية، وبعاداته الخاصة والمعروفة والمنتشرة في جميع أنحاء العالم العربي، في مصر وسورية والمغرب والعراق.

ومما يؤسف له أن بعض الفنانين الغربيين قد انحرفوا عن أهدافهم، فمضوا الى الشرق كي يصوروا الفقر والتخلف، في موضوعات تصور الشحاذين والبدو والفلاحين الفقراء. ولقد شوهت موضوعاتهم هذه فكرة الغرب عن الشرق، اذ أصبح بنظرهم مركزاً للتخلف والفقر
عوضاً عن أن يكون مركزاً للروائع والخيال [٤].أو موئلاً للمحظيات 47
والوصيفات كما فعل جيروم Gerôme ولويس Lewis . 55

ولكن بالمقابل، فإن أكثر الفنانين الذين زاروا الشرق العربي قدموا له خدمات هامة، كما قدموا للفن كثيراً من المكاسب الفنية مثل غاستيه ـ باسان ـ لوت ـ دولاباتوليير ـ شابلان ميدي ـ برايير ـ وبيزومب.

أما غاسته C.Georges Gasté ١٨٤٩ ـ ١٩١٠ «فلقد كرس نفسه لحل مشاكل تصويرية تتعلق بالمشاهد والملابس والسماء في مناخاتها الشرقية» كما يقول بينيديت[٥]. ففي عام ١٨٩٢ سافر الى المغرب ثم إلى تونس فالجزائر، ثم أقام في الجزائر العاصمة وفي مدينة بيسكرا. وفي عام ١٨٩٨ زار فلسطين وأقام في مصر حتى عام ١٩٠٣ حيث زاعت شهرته. ومن أعماله «زواج عائشة»، «بدويتان»، «شارب الحشيش»، «في العائلة»، «فلاحة» وغير ذلك.

وبعد موته عام ١٩١١ نُظّم في القصر الكبير بباريس معرض خاص لاعماله في الرسم والتصوير، باعتباره ممثلاً للمصورين الفرنسيين المستشرقين.

ويعرف جوليان بانكاس باسم باسان Pasein (١٨٨٥ ـ ١٩٣٠) وقد ولد في فيدان ـ بلغاريا ومات في باريس، وكان قد زار المغرب العربي وفلسطين ومن لوحاته الشرقية (فاطمة).

أما أندره لوت A.Lhote ١٨٨٥ ـ ١٩٦٣ فقد ابتدأ حياته في النحت على الخشب، ثم انصرف الى التصوير متأثراً بغوغان، ثم بسيزان، ثم استقر في باريس بعد معرضه الأول وأخذ يتفاعل مع موجة الفن التكعيبي المتأثر بالفن الافريقي. ولقد أسس لوت منذ عام ١٩٢٢ أكاديمية تحمل اسمه لتعليم التصوير (حيث كان للمؤلف شرف الانتساب إليها ١٩٥٨ ـ ١٩٥٩ والافادة من آراء لوت في اللون والخط). ومع أن لوت اشترك مع التكعيبيين في حركتهم إلا أن اسلوبه يبقى خاصا بذاته.

وزار لوت شمالي افريقيا العربية عام ١٩٥٠ وأقام في مصر عامين حيث صور كثيراً من الأعمال الفنية والمواضيع المصرية وكتب هناك مؤلفه الضخم «التصوير المصري»[٦]. ومن أعماله «نسوة من تونس» وفيها نلاحظ بعض التأثير الهندسي العربي وبعض التزيينات العربية.

ومن بين الفنانين المغتربين فرانسوا دينوايّه F.Desnoyer ١٨٩٤ 45
الذي زار ايطاليا وبلجيكا والنمسا، وأقام عام ١٩٤٨ في الجزائر ثم
عمل تحت اشراف البير ماركيه. ومن لوحاته (مسجد الجزائر).

ويمكننا أن نذكر هنا أيضاً دولاباتولبير (١٨٩٠ ـ ١٩٣٢) الذي ابتدأ دراسة التصوير في أكاديمية جوليان عام ١٩١٢ . وأثناء الحرب الأولى أصيب بثلاثة جروح بليغة، وبقي يعاني الآلام حتى وفاته. ولقد انعكست حياته الشقية على أعماله، وأعطتها شاعرية صوفية وطابعاً سحرياً. ولقد ذكر هويغ، ان دولاباتولبير بقي متأثرا بأسلوب دولافوكونيه De la Foconnier الذي كان مرتبطاً بالكتّاب الذين استوحوا من الشرق، مثل جول رومان وجورج دوهامل.

وأثناء الحرب العالمية الأولى، دعي دولاباتوليير الى الخدمة العسكرية في الجزائر التي أقام فيها منذ عام ١٩٢٠، ومن بين لوحاته (تونس سوق البلد).

ويعتبر كريستيان كايارد Ch.Caillard من الفنانين المغامرين أيضاً، ولد عام ١٨٩٩ وقد ورث عن جده الأكبر تيوفيل غوتيه حب السفر. وفي عام ١٩٣٦ منحته مدينة باريس جائزة افريقيا الشمالية. ثم سافر عدة مرات خلال الشتاء الى المغرب من عام ١٩٣٦ الى ١٩٣٩ .

روجيه شابلان ميدي R.Chaplain Midy ولد في باريس عام ١٩٠٤ . ولقد زار عدة بلدان في أوربا وأمريكا وأقام في المغرب العربي عام ١٩٣٨ وفي مصر عام ١٩٤٨ ، وقام بتزيين كتاب أندره جيد (اللا أخلاقي). وله في الجزائر وتونس أعمال كثيرة.

ايف برايير Yves Brayer ولد في فرساي عام ١٩٠٧ ، وهو تلميذ لوسيان سيمون. سافر في بعثة دراسية الى اسبانيا عام ١٩٢٧ . وفي عام ١٩٢٨ أحرز جائزة المغرب التي وضعها الماريشال ليوتي Lyoutey. وخلال سفره الى المغرب قام بتنفيذ سلسلة من الصور المائية، ومن بينها لوحة كبيرة اسمها «سوق الخيول في فاس» اقتنتها الدولة وأودعتها متحف اللوكسمبورغ. وفي ايطاليا وفي اسبانيا وحول البحر المتوسط وخاصة في المغرب، وجد برايير الشمس التي جعلت اللون لديه أكثر نقاوة وشفافية.

روجيه بيزومب، ولد عام ١٩١٣ وهو مؤلف كتاب «الاغتراب في الفن وفي الفكر». ولقد أقام في مدن شمالي افريقيا حيث اكتشف هناك، وعن الشمس مباشرة، عين ما اكتشفه شيفرول في مخبره من أسرار تحليل الضوء وتأثيراته.

أقام بيزومب في المغرب بصورة خاصة من عام ١٩٣٧ ـ ١٩٤٦ واشترك في المعارض التي أقيمت في القاهرة عام ١٩٣٧ ، وفي اسطنبول وأنقرة عام ١٩٤١ وفي ليشبونة وبرشلونة عام ١٩٤٢ .

وفي عام ١٩٤٢ ـ ١٩٤٣ انجز التخطيطات الكرتونية لقطعتين من السجاد (الغوبلان) وعنوانهما «افريقيا البيضاء وافريقيا السوداء».

وفي عام ١٩٤٥ أنجز قطعتين من السجاد (الاوبيسون) تحت اسم «الملوك البربر والمتوحشون».

وقد رسم بالحفر الملون لكتاب «بنات القدس الصغيرات» وكذلك رسم بالليتو الملون لقصة ألف ليلة وليلة باللغة العربية التي أصدرتها المكتبة الوطنية في باريس، ومن بين لوحاته «الوصيفة وفاطمة»، (في متحف الجزائر)، «مشهد من مراكش» (الرباط)، «باقة الورد الرومانتية» ١٩٥٥ (في متحف الفن الحديث في باريس)، و «امرأة مغربية» (٧).

وهناك فنانون آخرون كالفنان الالماني ليوبولد كارل موللر L.K.Muller الذي زار أيضاً شمالي افريقيا والهند وأقام في مصر وترك فيه بعض اللوحات مثل لوحة «التنبؤ بالمستقبل»، التي تمثل رجلاً على هيئة شيخ عربي أمسك كتاباً بيسراه، بينما أخذ يشير بيمناه بحركة ايمائية، الى كف امرأة وضعتها على الرمل.

ولوحة أخرى «سوق طنطا» وتمثل جمهوراً حول شيخ تاجر، ووقفت الى جانبه امرأة تبيع قصب السكر. وثمة فنانون آخرون زاروا مصر في مستهل هذا القرن كالفنان هرمن كيرتشمر H.Kirtchmer ونرى أسلوبه ومدى تأثره بالجو العربي في لوحته «سوق العبيد». والفنان جانت Jants، ومن أبرز لوحاته «أبو القطط» و «آكل العقارب» و «مروض الثعابين» و «شاعر الربابة» و «الابسطة في خان الخليلي» و «موكب رمضان».

أما الفنان رودلف هوبر الهولندي R.Hober، فقد صور «رقصة الدراويش» و «العائد من الحج» وهما محفوظتان في متحف القاهرة.

أما المصور الهولندي ماريوس باور M.Bauer الذي ولد سنة ١٨٦٤ وزار مصر وسورية وتركيا فقد أتيح له أن يتأثر بالفنون السائدة هناك والتي نراها في صوره.

ومن بين الفنانين المغامرين الذين تعلقوا بالحياة العربية أيضاً المصور والحفار الانكليزي فرانك برانغوين F.Brangwyn الذي ولد عام ١٨٦٧ وبدأ حياته الفنية برسم الصور الحائطية متأثراً بمفهوم المثالية في الفن العربي، وقد بدا ذلك واضحاً في المناظر الشرقية التي كان يرسمها في بعض الاحيان.

وعمد المصور الانكليزي وليم روتنشتاين W.Rothenstein (الذي ولد عام ١٨٧٢ وعين سنة ١٩٢٠ مديراً للكلية الملكية للفنون في ساوث كنسنعتن) الى الفن العربي فاستوحاه في أسلوبه وبعض موضوعاته.

٥ ـ المغتربون في مصر:

إن اقبال الفنانين الاوربيين على مصر قديم يبتدىء منذ حملة نابليون وما رافقها من قدوم أثريين وعلماء وفنانين.

وفي القرن العشرين اتجه عدد كبير من الفنانين الفرنسيين والايطاليين واليونان الى مصر واستقروا في القاهرة والاسكندرية، وأقام كثير منهم فترة طويلة فيها مدفوعين بتصوير الجو المصري والتقاليد الاجتماعية، كالمصلين في المساجد، وطلاب حلقات الدرس في الكتاتيب، وأسواق الخيام وخان الخليلي والحمامات الشعبية.

ومن أشهر هؤلاء فورسيلا Forcella الايطالي وغاسته الفرنسي 40
واميل برنارد. وكما حضر إلى مصر المصورون كليمنت Clement

ودينو Dino وجيراردە Girardeh وغيوم Guillaume وفرومانتان، ومعظم لوحات هؤلاء الفنانين هي وثائق تاريخية ومراجع للكتاب الذين اهتموا بوصف الحياة في مصر. وهذه اللوحات موجودة في متاحف فرنسا وبعضها في متحف محمد محمود خليل في القاهرة.

55 ابتدأ لويس J.F.Lewis حياتهالفنيةالأستشراقية منذ أن رسم مجموعته في الحفر، التي حملت عنوان «رسوم القسطنطينية». وفي عام ١٨٤٠ زار هذه المدينة وتابع استشراقه فيها على أن اقامته في القاهرة في حي شعبي يرتدي الملابس المحلية متمنطقاً سيفاً وقد ارسل لحيته وصبغ وجهه مما جعله اكثر استشراقاً،وكان همه أن يصور عالم الحريم، استرسالاً لما قدمه في القسطنطينية من أعمال. وفي نفس الوقت كان أنغر Inger في باريس برسم نفس المواضيع من خلال لوحة تركية حصل عليها.

ومن فرنسا اشتهر في مصر هارتان Hartins الذي استوطنها منذ عام ١٨٩٠ وتوفي فيها عام ١٩٥٥ كما زارها ماركيه الفرنسي وفان دونغن الهولندي الاصل.

ولا بد أن نذكر أيضاً الايطاليتين كازوناتو Casonatto التي أقامت في مصر اربعين عاماً، وايماكالي Kali التي تزوجها الفنان المصري الشهير راغب عياد.

واشتهرت المصورة رينير Reiner بألوانها الشرقية وبالزخرفة العربية التي نقلتها من مصر الى بلادها المانيا.

وفي الاسكندرية التي كانت ملتقى الاوربيين بالشرق، عاش عدد كبير من الفنانين المصورين نذكر منهم الايطاليين سانيير Saniére الذي توفي عام ١٩٤٣ تاركاً مئات المشاهد المصرية. وسيفلتي Civelti وجولفاني Julvani وبيتشي Picci.

ومن اليونانيين نذكر المصور ليتزاس Litsasse والمصورة كرافيا Crafia وانجلو بولو Angelo Polo.

وفي القاهرة انشئت مدرسة للفنون الجميلة الايطالية (مدرسة ليوناردو دافنشي) منذ عام ١٨٩٨ تحت رعاية جمعية دانتي الليغيري، ويشرف عليها فنانون ايطاليون كالمعماري بافيل G.Pavil والمصور روبرتي Roberti وهذه المدرسة تشابه فيلا عبد اللطيف في الجزائر ولكن طلابها كانوا من المصريين والاوربيين.

٦ ــ المولودون في البلاد العربية

لقد كان ازدياد العلاقة بين أوروبا والشرق العربي، سبباً في نشوء بعض الفنانين على أرض عربية، أو في هجرة بعض العرب الى الغرب وارتفاع شهرتهم هناك. وذلك مثل ليموز وكارزو واتلان وكلو ومارك وصباغ. وفيما يلي بعض المعلومات التاريخية عن كل واحد منهم.

ولد روجيه مارسيل ليموز R.M.Limouse في كولو من أعمال 67
قسطنطينية (الجزائر) عام ١٨٩٤ وأقام في تونس حتى عام ١٩١٩، ثم قام بعدة رحلات الى أوروبا وكان يعود من وقت إلى آخر الى المغرب. وهو في أسلوبه وان اقترب من الوحشيين إلا أنه يحمل طابعاً خاصاً بذاته، فلقد حافظ دائماً على جو الراحة والامان والهدوء.

وفي متحف الفن الحديث في باريس بعض أعماله ذات الالوان العربية مثل لوحة «الدولمن» و «المقعد الاصفر» و «التروبادور» وهناك لوحة ملك الفنان باسم «امرأة مراكشية».

ولد جان كارزوزيان الملقب بكارزو Carzou في حلب. وكما يقول فيلس Fels في كتابه عن كارزو(٨)، لقد ولد هذا الفنان الشرقي في يوم عيد، في أول يوم من كانون الثاني من عام ١٩٠٧. لقد كان مهد كارزو في نفس المنطقة التي كان فيها مهد المسيح».

ومنذ عام ١٩٤٠ لمع اسم كارزو في الاوساط الفنية في باريس فاشترك في معرض المستقلين وفي معرض الخريف في التويلري، ومن بين لوحاته نذكر «القديس فرانسوا» و «خليج الآمال» ١٩٥٩ .

وفي عام ١٩٥٠ زار كارزو مصر ولبنان وأقام في بيروت والاسكندرية والقاهرة معارض لاعماله.

84 ولد جان اتلان J.Atlan في قسطنطينة عام ١٩١٣ ، وكان أهله التجار قد أرسلوه الى باريس عام ١٩٣٠ لكي ينهي هناك شهادة في الفلسفة، إلا أنه اهتم بالتصوير منذ عام ١٩٢٤ . وفي بداية أعماله التعبيرية نلاحظ ببساطة ارتباطه بطابع بلاده الجزائرية. وفي عام ١٩٤٧ تحول اتلان نحو التجريد. وكما يذكر دوريفال(٩) «ان اتلان يمارس محاولة شبيهة بمحاولة الاسلام في الفن غير التمثيلي، رغم أن الفارق يتجاوز في الزمن عشرة قرون».

ويبدو الطابع الشرقي الواضح الذي أكَّده المؤرخ كاسو، في موضوعاته التي يتناول فيها حيوانات خيالية صورها بالالوان الزيتية المخلوطة بألوان الباستيل وبالحوّار وأحاطها بخطوط سوداء قسمت اللوحة إلى مقاطع متتابعة. وتوفي اتلان في عام ١٩٦١ .

ويعتبر اتلان وكارزو في مقدمة الفنانين المعاصرين، ولقد بلغت شهرتهما حدوداً واسعة، الأول بأسلوبه التجريدي التعبيري، والثاني بأسلوبه التعبيري السريالي.

ولد رونيه جان كلو René-Jean Clot في الجزائر في قرية صغيرة قرب (المدينة) ونراه في أكثر لوحاته يذكرنا بأرض وطنه الاصلي. وكما يصرح انريكو تيراسيني «ان المشاهد الجزائرية لدى جان كلو تشع بالنور، هذا النور الخاص بالشرق العربي».

81 ولد اندره مارك André Marc عام ١٩٠٧ من أم عاشت هي وأهلها في الاسكندرية، وكان قد قضى مارك طفولته في شمالي

افريقيا، وفي عام ١٩٣٤ أقام سبعة أشهر في بيسكرا وفي جنوبي الجزائر.

ولد جورج صباغ[١٠] في الاسكندرية وتوفي في القاهرة عام ١٩٥١ وعندما كان في التاسعة عشرة من عمره، أوفده والده الى باريس لدراسة القانون. ولكن صباغ تحول عن دراسة القانون الى دراسة الفنون. ولما علم والده أن ابنه لم يعن بالدراسة التي أرسله من أجلها الى فرنسا وأنه انصرف الى شيء آخر غضب عليه وقطع عنه المعونة المالية عقاباً له على عقوقه. ولكن صباغ الذي أحب الفن من أعماقه، صمم على الاقامة في باريس لدراسة الفن ودأب على السعي لايجاد عمل يعيش منه. ثم تمكن من الحصول على وظيفة بسيطة في محل لبيع السيارات فقبل بها. وظل صباغ يزاول مهنة التصوير قرابة عشرين عاماً، فصور كل ما وقع عليه نظره من بحار وأشجار وجبال وأشخاص. وهو من الفنانين المشهورين الذين لهم لوحات منتشرة في متاحف العالم.

ولا بد لنا أن نذكر هنا أثر الفنانين السوريين واللبنانيين الذين هاجروا الى امريكا الشمالية والجنوبية، والذين أقاموا هناك تحت اسم المغتربين العرب[١١].

لقد اصطحب هؤلاء الفنانين معهم التقاليد والاعمال والمتاع من بلادهم. ففرضوها على العالم الجديد، وأصبحت مصدر الهام عدد كبير من الفنانين والكتاب الامريكان. ومن بين الفنانين العرب الذين عاشوا في الخارج «سعيد مرعي» و «شكري مصور» و «جبران خليل جبران» في أمريكا «ونجيب بخعازي» في روسيا و «فيليب موراني» في باريس و «موسى أيوب» مصور الملوك الانكليز في لندن.

ولقد اكتسب هؤلاء جنسيات الاوطان التي هاجروا إليها، وبقيت أعمالهم هناك.

٧ ـ الإيفاد بحثاً عن فن آخر:

عدد كبير من الفنانين الشباب هم من الموهوبين المتفوقين، ممن أحرزوا تقدير المسؤولين فأوفدوا الى البلاد العربية للاستفادة من جو 48
جديد.من أمثال ادوارليد وتارتلت.

72

على أن بعض هؤلاء مضى عرضاً، بناء على دعوة خاصة أو بموجب مهمة فنية محددة كما تم لدوفال Duval .

وجان دوفال هذا ولد في باريس عام ١٨٨٠ ودعي عام ١٩٢٤ من قبل الجنرال ويغان المفوض السامي في سورية آنئذ، ليحل ضيفاً على المعهد الفرنسي للفن الاسلامي بدمشق.

وفي دمشق أنجز عدة مناظر في «الميدان» و «الصالحية» على سفح قاسيون وفي قصر العظم، وفي دمر. ورسم الطرق الضيقة في المدينة، كما في لوحته «الخبز العربي» وهي ذات تأثير مدهش. وفي حلب صور القلعة، كما صور النواعير وقلعة شيزر وغابة شيزر على العاصي، و «منظر من الرستن»[١١].

٨ ـ فيلا عبد اللطيف في الجزائر:

على أن المجموعة الضخمة من الفنانين الفرنسيين الذين أوفدوا الى البلاد العربية ذهبوا الى مدينة الجزائر حيث «فيلا عبد اللطيف» ليقضوا فيها عامين في الدراسة والانتاج المنظم.

وقصة هذه الفيلا تبتدىء منذ عام ١٩٠٦ عندما قدم الناقد الفني (أرسن الكسندر) A.Alexandre تقريراً في مجلة الاخبار عدد ت ٢ ـ ك١ ، ١٩٠٦ الجزائر. تحت عنوان «خواطر عن الفنون والصناعات الفنية في الجزائر» وفيه كتب هذا المقطع، «ان دارة عبد اللطيف الواقعة في أسفل المشتل الزراعي هي قصر فخم مشرف على الانهيار، وهو رائع رغم حالته المزرية، كما أنه يقع في مكان يسمح

بالاستفادة من الشمس والطبيعة فيما إذا قيض له أن يكون مقراً للفنانين، يستفيدون من سطحه وأعمدته وساحته الداخلية المزينة بالقيشاني الرائع، والحدائق المحيطة به بلونها الاخضر الزمردي».

وقد أثار هذا التقرير الحاكم (جونار) عام ١٩٠٧ ، فرأى أن يدعو الموهوبين الناشئين في باريس، لكي يعيشوا في جو عربي في الجزائر، ويستفيدوا من مظاهر الحياة هناك.

وتقع هذه الفيلا خلف المتحف الوطني للفنون الجميلة. ولقد كانت قصراً عربياً في القرن الثامن عشر، ثم مقراً لوزير الداي، الى أن أصبحت منذ عام ١٩٠٨ مؤسسة فنية تستقبل كل عام ولمدة سنتين، اثنين من المصورين والنحاتين أو المعماريين يسمون بعد مسابقة تجري في باريس[١٢].

ولقد لعبت هذه الفيلا أو هذا المركز دوراً هاماً في تقوية الارتباط بين الجمالية الإسلامية والفنانين الفرنسيين الشباب. فلقد كانت جميع الشروط لديهم ملائمة لكي يستفيدوا من تجربتهم الفنية، فالمدة كافية وجو الفيلا عربي صرف، ثم ان الفنانين متفرغون لمهمتهم بعيداً عن أية مسؤولية أخرى وظيفية كانت أو عسكرية أو غير ذلك. ولا شك أن هذه الظروف الايجابية سمحت لهم باستلهام الجمالية الإسلامية أو على الاقل المواضيع العربية. وفيما يلي سنعمد الى استعراض أشهر الفنانين الموفدين الى فيلا عبد اللطيف هذه.

٩ ـ الرواد الاوائل في فيلا عبد اللطيف:

لا بد من ذكر الفنانين الاوائل الذين أقاموا في مركز عبد اللطيف من أمثال ماكسيم نواره M.Noiré الملقب بالفنان الجزائري في لوحاته «ولادة في الصحراء» و «أغنية الناي»، «وياسمين الساحل». ومن أمثال ليون كوفي Cauvy الذي أصبح التصوير الجزائري على يديه

أكثر نزقاً وأكثر نهجية. وليون كاري Carré الذي اكتشف الاناقة والدقة في الطبيعة الجزائرية.

شارل دوفرزن Ch. Dufresne ولد عام ١٨٧٦ وتوفي عام ١٩٣٨ ، ابتدأ حياته الفنية بممارسة الحفر التجاري على الخشب، ثم دخل في مدرسة الفنون الجميلة وعين فيها كمساعد نجار. ثم أوفد الى الجزائر حيث أقام خلال عامي ١٩١٠ - ١٩١١ ، وفي فيلا عبد اللطيف اكتشف نفسه كما يقولون. فخلال اقامته هذه وكان في الرابعة والثلاثين من عمره تجلت عبقريته القوية في التصوير، ولكن ويا للأسف لم يستفد من تقاليد الفن والحياة هناك.

على أن الجزائر أمدته ببعض المواضيع الغريبة ودفعته نحو اسلوب أكثر غنائية.

ويعتبر بول دوبوا P.E.Dubois من أبرز الموفدين الى فيلا عبد 58
اللطيف وقد حصل عام ١٩٢٧ على الجائزة الكبرى. ومن أشهر لوحاته «امرأة من الهقَّار» الموجودة في متحف الجزائر.

أما جان لونوا J.Launois فقد توفي عام ١٩٤٢ في وهران وكان قد أوفد عام ١٩٢٠ الى فيلا عبد اللطيف. ومن بين لوحاته «الشرقيات» ١٩٣٠ و «نساء من الجزائر».

ثم تعاقب عدد من الفنانين من أمثال بيير أوجين كليران P.E.Clairin الذي ولد عام ١٨٩٧ وأوفد الى الجزائر عام ١٩٢٩ ، وفي عام ١٩٣٢ أوفد المصور ريشارد ماغيه والنحات مانيه دامبواز D'amboise في بعثة فنية لهذه الفيلا. وفي العام التالي أوفد اميل بونو Bonneau وأندره همبورغ Hambourg الذين زاعت شهرتهما فيما بعد.

أما بونو فقد ولد عام ١٩٠٢ وأقام في الجزائر ثلاث سنوات ثم عاد الى المغرب عام ١٩٤٨ .

كذلك هامبورغ فقد ولد عام ١٩٠٩ في باريس وأقام في الجزائر عامين في ذلك القصر المنيف المسمى قصر نساء السلطان المليء بالغموض «وهناك اكتشف النور الذي دفعه الى تثبيت شخصيته»(١٣) وان أشهر لوحاته «امرأة من فاس» الموجودة في متحف الجزائر.

اميل سابورو Sabouraud، أقام أيضاً عام ١٩٣٦ في الجزائر لمدة ثلاث سنوات كموفد الى مركز عبد اللطيف ولقد زار أيضاً تونس والجزائر.

ولا بد هنا أن نذكر موفدين آخرين أمثال جوف Jouve وبيرسيه Bersier وجان أوجين J.Eugéne والاخوان بوشو (ايتيين وجان) وبواتيل Boitel وبروفوست Pruvost وأخيراً جاكمان Jaquemin وفينيسيان Venetien وشور Schurr وخاصة نيفلت Nivelt.

روجيه نيفلت R.Ch.Nivelt مصور ونحات ولد في باريس عام ١٨٩٠ ، وهو تلميذ النحات الشهير لوران Laurens في أكاديمية جوليان، وقد حصل على ميدالية فضية وعلى منحة افريقيا لعام ١٩٢٥ ، ثم أوفد إلى فيلا عبد اللطيف عام ١٩٣٤ ومن بين لوحاته التي رسمها هناك نذكر «الجزائر - امرأة من بني أونيف» ١٩٣٥ .

وبالاضافة الى هؤلاء نذكر:

ماكسيم نواره Noiré مصور المناظر المولود عام ١٨٨٩ الذي حصل عام ١٩٠٠ على جائزة الشرف على لوحته «خليج الجزائر» والذي أقام في الجزائر وكان رائد الفن المغربي الأول.

ايتيين شوفالييه E.Chevalier مصور من باريس تأثر في بداية فنه بالوحشيين ثم انتقل الى الجزائر وبرع بتصوير المشاهد البحرية مثل «سيدي قروش».

ماتيو فيرديلان M.Verdilhan الذي توفي عام ١٩٢٨ وكان قد ارتبط بالوحشيين بعد أن كان انطباعياً. وقبل اقامته في الجزائر كان

قد تأثر بالجو المتوسطي في بلده مرسيليا وضواحيها. وقد قام بدراسات تطبيقية على الشمس وأثرها على الاشياء في الجزائر.

لوي برتوم سانت أندره وهو مصور وحفار، زين درج كلية بواتييه ومدخل مديرية الفنون الجميلة في مدينة باريس، وصور بالليتوغراف قصة (نانا) لاميل زولا.

وهو من موفدي مركز عبد اللطيف عام ١٩٢٥ ، وكان قد زار الجزائر وتونس ومراكش.

هذا اضافة الى الفنانين الذين ذهبوا بمحض رغبته وعاشوا في كنف مركز عبد اللطيف هذا.

ولا بد أخيراً من ذكر النحاتين المستشرقين جورج بيغه G.Beguet
الذي حصل على الجائزة الكبرى عام ١٩٢٤ على تمثاله «المتوضىء
العربي Débardeur Arabe الموجود في متحف الجزائر، والنحات
57 لودفيك بينو L.Pineau وهو من أبرز النحاتين الموفدين الى فيلا عبد
اللطيف. ويحتفظ متحف الجزائر له بتمثال «عربي في الصلاة».

على أن أكثر الفنانين الذين أقاموا في مدينة الجزائر لم يكتب لهم
45 شهرة واسعة، لذلك لم يكن من السهل التعرف على انتاجهم، ولكن
56 ما هو أكيد، أن أكثر هؤلاء قد استفاد من اقامته هناك أكبر الفائدة،
ودليل ذلك في أساليبهم الواضحة وفي لوحاتهم المنتشرة في مختلف
المتاحف في العالم، والتي استعرض أهمها بارولان في كتابه «الجزائر
والمصورون المستشرقون»(١٤).

هوامش الفصل السادس

(١) انظر مقال بيير كابان P. Cabanne في مجلة Art العدد ٨١٩ . في هذا الموضوع.
(٢) انظر كتابه عن Dufresne.
(٣) انظر: R. Bezombes: L'Exotismes dans l'art.
(٤) انظر:
J. Alazard: L'Orient et la peinture française aux XIX.s de Delacroix á Renoir - Paris - Plon 1930
(٥) انظر مقدمة الدليل: L. Bénedite: Gasté Peintre Orientaliste.
(٦) انظر: A. Lhote: La peinture Egyptienne
(٧) انظر الكتاب السابق الذكر:
R. Bezombes: L'Exotisme dans l'art et la pensée
(٨) انظر ص ١٢ F. Fels: Carzou.
(٩) انظر ص ١٤٧ M. Dorival: Les peintres du XX.S 2. Vol.
(١٠) انظر كتاب أحمد راسم الذي تناول حياة جورج صباغ.
(١١) انظر (الفن اللبناني) لصلاح كامل.
(١١) انظر مجلة Syria العدد ٨ عام ١٩٢٧ ص ٢٤٨ مقال R. Dussaud عن «مهمة الفنان جان دوفال في سورية».
(١٢) انظر دراسة الأزار Alazard عن هذه الفيلا، ودراسة انجيلي Angelé.
(١٣) انظر J. Bouret: A. Hambourg.
(١٤) انظر V. Barruland: L'Algérie et les peintres orienalistes.

الفصل السابع

النزعة الاستشراقية
في فن الانبياء

١ ـ منشأ مدرسة الأنبياء.
٢ ـ الجو الروحي الشرقي.
٣ ـ الانبياء واللغة العربية.
٤ ـ الرمزية الشرقية في فن الانبياء..
٥ ـ زيارات الانبياء للبلاد العربية.
٦ ـ الانبياء يعيشون في مناخ الأرض العربية.

النزعة الاستشراقية
في فن الانبياء

١ ـ منشأ مدرسة الانبياء:

ليست النابي Nabisme أو مدرسة الانبياء، مدرسة فنية شهيرة بحد ذاتها، وإنما اشتهرت تبعاً لشهرة أصحابها من الفنانين، ذلك أنها بقيت الى حد كبير، غامضة وسرية وبعيدة عن أن تكون مجرد طريقة فنية، كما أن أعضاءها لم يهتموا بتوحيد أسلوبهم الفني، الا أنهم انطلقوا دائماً من مبدأ واحد.

على أن النقاد والمراقبين كانوا يشعرون أن جذور هذه المدرسة، من حيث هي مبدأ رمزي، يتصل بتقاليد أجنبية، فبعضهم يربطها بغوغان Gauguin وبأسلوبه المغترب، ويعتبر ان الوسيط بينهما هو سيروزيه P.Sérusier، الذي مضى عام ١٨٨٨ الى بونت آفن وقابل غوغان فأطلعه على بعض دراساته التي أنجزها خلال الصيف. وقد جرى بين غوغان وسيروزيه الحديث المعروف، والذي أصبح نقطة انطلاق «الانبياء» كما تقول همبير[١].

فلقد اقترح عليه غوغان تصوير مشهد في الهواء الطلق، فهرع سيزوريه لاعداده مستحضراً ملونته وألوانه وريشه، وغطاء علبة سيجار

استعمله كلوحة للرسم عليها. والتقى بغوغان في غابة الحب، وهناك طرح غوغان بضعة أسئلة.

- بأي لون ترى هذه الشجرة؟
- بالأصفر.
- حسناً، ضع أبهى أصفر لديك.
- كيف ترى الأرض؟
- حمراء.
- اذن ضع أجمل أحمر لديك.

وعندما انتهت هذه اللوحة أصبحت «الطلسم Talisman» الذي قدمه سيزوريه إلى أصدقائه في أكاديمية جوليان والذي أضحى اسطورتهم.

الواقع أن هذا الحوار الذي تم بين غوغان وسيزوريه لا يمكن أن نمر به دون توقف وامعان، ذلك أن هذه العبارات الموجزة التي تبادل بها الفنانان أفكارهما لم تكن إلا فلسفة جديدة ان دلت على شيء فإنما تدل على تحول جذري للفن الاوربي، تحول من التدقيق بالجزئي ومن الاحتفال بالقشرة الواقعية، الى البحث عن الكلي وعن الصورة الشاملة، وعن الاشياء المحددة بالرمز الذي ينقل الحدس قبل أن ينقل الوعي والفهم. لقد أطلق على فن غوغان دائماً اسم الرمزية أحياناً أو أطلق عليه اسم التركيبية، وفي الحالة الاولى فإن الرمزية انما تعني الكشف عن أعماق الموضوع والتعبير عنه بأشكال وألوان مطابقة له، وليست مطابقة لظاهر هذا الموضوع. والتسمية الثانية توضح النزعة الشرقية التي بادر بها غوغان، عندما جعل فنه وحدة تشمل الروح والجسد، المطلق والجزئي، الزمني والمكاني بوقت معاً. وهكذا كان غوغان مصدراً وأساساً لاتجاهين شرقيين هامين، مدرسة الانبياء، والمدرسة الوحشية (كما تسمى).

ويعتقد بعض الكتاب أن «الانبياء» تأثروا بالفن الياباني. لا شك أن بونارد Bonnard «النبي الياباني جداً» قد استوحى في كثير من الاحيان من الفن الياباني، لكن هذا لا يعني أن بونارد يمثل كافة الانبياء. ثم ان عدداً كبيراً من غير الانبياء كان قد تأثر بالفن الياباني.

ولقد أكد شاسيه Chassé[٢] وجود أواصر راسخة بين مدرسة
36 الانبياء والمفهوم العربي الشرقي للفن، عندما أبان دور شاسيريو
39 Chaseriau المصور المستشرق، والذي لقن تلميذه غوستاف مورو G.Moreau بذور الفن الشرقي، فكان هذا أحسن جسر نقل عليه الفن من الاكاديمية الى الرمزية.

ويعتقد آخرون، أن مدرسة الانبياء كانت اتجاهاً فنياً شرقياً محضاً. والواقع أن النظر إلى مدرسة الانبياء، على أنها مجرد مدرسة فنية لم يكتب لها البقاء، أو مجرد جماعية Civitas-Polis مستترة لا تهم أسرارها الكتاب الا بالحدود الفنية، هذا الرأي يخفف كثيراً من أهمية هذه الظاهرة التي يجب أن نتناولها نحن العرب بصورة خاصة، بكثير من الاهتمام. ذلك وحسب اعتقادنا أن هذه المدرسة هي حلقة متينة من حلقات الانجذاب الغربي نحو المفاهيم الدينية الشرقية، مفاهيم الوحدانية ووحدة الروح.

٢ ـ الجو الروحي الشرقي:

فمنذ أن تطور النظام الكورنثي في الفن الاغريقي، وظهر الفن البيزنطي والرومي ثم الفن الباروكي[٣] فإن ثمة محاولات عقائدية شرقية ظهرت في الغرب منذ افلوطين وتعارضت مع تيارات كلاسية جامدة. فمند أن أصدر بولس الرسول رسائله المكتوبة باللاتينية، فلقد فصل به كنيسة يسوع فصلاً تاماً عن مناهلها وأصولها الروحية، وشدت الى جوهر أجنبي علماني «بينما كانت شخصية اليسوع وقصة طفولته تستغيثان بصوت عال مطالبتين أن تصاغا بقالب

شعري»[٤] وبينما كانت العذراء عند أهل الشرق مجرد امرأة ولدت انسانياً في ناسوته «المخلوق»، الجوهر الالهي غير المخلوق. كان أهل الغرب يجعلون من العذراء أما للاله الفادي Theotokos، وهكذا أصبح الاله عند الانسان الغربي الاولمبي، كالاله عند الاغريق، بينما كان في الشرق قوة غامضة تختلف عن المعرفة تصب من عليائها غضبها ونقمتها، تنحدر الى الظلام أو ترفع الناس الى النور[٥] ولقد كان الدين المسيحي كجميع الاديان التي سبقته أو التي جاءت بعده كالاسلام، يقوم على فكرة المركزية التي تقوم على مبدأ الروح الواحدة وهي الله.

أمام النزعات المادية التي أثرت في الدين المسيحي في الغرب، كان لا بد من ظهور محاولات لاعادة هذا الدين الى أرومته الاصلية وهي الوحدانية الشرقية، وكان (ماركيون) الخالق الحقيقي للعهد الجديد مستعيناً بفكرة يوحنا المعمدان في الكتاب المقدس القائمة على الثالوث الروحاني المقدس موحداً في فكرة الله - روح الله، ولكن كنيسة بولس حاربت فكرة يوحنا القائمة على (اللوغس)، وناصرها في ذلك النسطوريون في الشرق. ولم يطل عهد كنيسة ماركيون التي امتدت فقط من عام ١٥٦ - ١٩٠ الا إنها ظهرت في الشرق على يد الجبليين عام ١٦٠ أو (ماني) عام ٢٤٥ وكان أوغسطين الذي قال «ان الروح أي الأحد تحل على الانسان»، كان من أتباع (ماني) نفسه، وكذلك ظهر المازديون والنساطرة الذين رأوا أن الوسيط هو الكلمة (في البدء كانت الكلمة). كذلك كانت نفس آهورامازدا وروح Gathas اليهودية هي (الكلمة). ونابو (كلمة) مردوخ عند الكلدان. اما في الاسلام فقد كان محمد الرسول العربي نور الله، وكان القرآن كلام الله ومحمد شاهد وقادر رغم أميته، أن يحل رموز كلام الله، ومن هنا جاءت قدسية الكلمة في القرآن.

ولقد كان لرأي سبينوزا في «كتاب الاخلاق» أهميته الروحية اذ يقول: «ان انتشار الفهم داخل الشعور الواعي يرتكز على أن ثمة روح واحدة موجودة في وقت واحد داخل صفوف المصطفين والانبياء»(٤).

لقد كان هذا الجو الروحي الصرف، جو أفلوطين ويوحنا وسبينوزا وباروخ قد دفع هذه المجموعة من المؤمنين الذين درسوا اللاهوت الشرقي (الموسوية والاديان الفارسية والدين الاسلامي) وتطلعوا الى أهورامازدا أو إلى بعل أو الى يهوه أو إلى الله، بنفس المفهوم المتعالي، فأرادوا أن يعيدوا الدين المسيحي إلى أصوله الوحدانية، فعاشوا جميع الطقوس وجميع الثقافات وجميع العقائد، التي أصبحت واضحة في أذهانهم بعد أن أعادوا قراءة التلمود وانجيل يوحنا والقرآن.

وكانوا يحلمون بجو الأرض البعيدة في شرق مستسر، ويسمون أنفسهم «برجوازيو فلسطين» وهم روسيل Russel الفوضوي، ورانسون Ranson المتصوف وفويللارد Vuillard الكاثوليكي، وباللان Ballan اليهودي الذي أصبح كاثوليكياً، فلقد جمعتهم أخوة سرية نستطيع أن نسميها Civitas. وكان سيروزيه أول من حلم بها: «إنني أحلم في المستقبل بأخوة صرفة فريدة، مؤلفة من فنانين منتجين، عشاق للجمال والخير، يضفون على انتاجهم وعلى سلوكهم صفة لا تقبل التفسير وهي التي أعنيها بكلمة نبي»(٥).

وكان مكان اجتماعهم سرياً لأنه كان أشبه ببيت الله Civitas Dei حيث لا وجود للأنا فيها بل (للهنا) والـ (ما وراء) كما يقول اوغسطين. «وحيث كانوا يجهدون بإيصال الفن الى الله»(٦).

ولكن وقد (اصطفاهم)؟.. الله بأن منحهم النور من روحه، كان لا بد من تسمية أنفسهم بما يليق بدورهم الجديد. وهكذا اختار سيروزيه اسم نبي Nabi من العربية وأطلقه على أعوانه منذ عام

١٨٨٨ ، كرمز لدور كل منهم، فكان اسم بونارد النبي الياباني Nipponizing، وأطلق على فيركاد اسم النبي المسلة وعلى فويللارد النبي الجزائري.

ولم يكن الانبياء مبشرين ولكنهم نشروا بعض آرائهم في المجلة البيضاء La revue Blanche، إلا أنهم كانوا ضمن حدود الايمان الخاص والتبتل الشبيه بتبتل الصوفيين. لذلك كانوا بحاجة إلى الاعتزال «والانزواء خارج محيطهم الاجتماعي وخارج زمنهم»[٦].

لقد عاش الانبياء جميع ظروف الفكر الوحداني الذي ظهر في العالم العربي، والذي يقوم على تعرية الانسان من وجوده المادي، والاتصال بالمطلق عن طريق الرياضة الروحية التي تمر عند الصوفيين بالمراحل التالية، أولاً التحرر من شهوات الجسد المادية، ثانياً التأمل والعلم الذاتي المباشر، ثالثاً الوجد واتحاد النفس بالله الواحد اتحاداً تاماً.

ان هدف الصوفي هو التواجد التام مع الله، بل لقد بلغ به التطرف عندما كان يعتكف في زواياه أو في «الخانقاوات» أن يقوم بطقوس وحركات تودي به إلى الدوار، بل لعلهم تعاطوا المخدرات التي تعجل بانفصالهم عن الواقع لكي يهيموا بالاتصال بالله والاندماج به.

ولعل تلك الجماعة من الفنانين الذين اعتكفوا في أماكن سرية[٧]، وفتحوا قصص الشرق وكتبه المقدسة فقرأوها بلغتها العربية أو العبرية وتمثلوها، وارتدوا الملابس الشرقية والعربية، وتكلموا ألفاظاً غير مفهومة، لعل هؤلاء قد مارسوا أيضاً طقوساً أخرى للاتصال بالله، فيشعرون أنهم وصلوا مرتبة أنبياء، بينما كان الصوفيون لا يفرقون في حالات الوجد بينهم وبين الله «أنا الحق» كما يقول ابن عربي، أو كما يقول الحلاج:

أنا من أهوى، ومن أهوى أنا

نحن روحان حللنا بدنا

فـإذا أبــصــرتــنــي أبــصــرتــه
وإذا أبــصــرتــه أبــصــرتــنــا

والواقع لقد أحاط الانبياء أنفسهم بجميع الاجواء والظروف المناسبة لممارسة الطريقة الصوفية. ولقد ذكرت هومبير كثيراً عن هذه المظاهر. ومنها انهم كانوا يمارسون جميع التقاليد الشرقية، ففي حفل افطارهم الشهري، حيث كانوا يجتمعون حول المائدة المتواضعة لخمَّار مجاور للمرسم، وفي قبو صغير مغلق[٨]، كان ينتقل سيروزيه بخياله الى قصور الف ليلة وليلة، وقد أحاط الرفاق أنفسهم بجميع المظاهر الشرقية، فملابسهم كانت مستوحاة من ملابس العرب ومفصلة أحياناً كالعباءة أو الروب، وذلك حسب الصور الواردة من البلاد العربية والتي كانت بحوزتهم.

وفي رسالة موجهة من موريس دوني، كتب سيروزيه:

بونت آفن ١٨٨٩ - يوم فينوس.

«لقد تلقيت أخباراً عن النبيين سيغان Seguin وايبلس Ibls. لقد تناولا معاً الفطور الشهري بعد أن ارتديا ملابس شرقية».

٣ ـ الانبياء واللغة العربية:

لقد نظم الانبياء هذه السهرة الشهرية حيث كانوا يمارسون طقوساً صوفية محضة، وكانوا يتحدثون عن الفلسفة الروحانية السحرية، وعن الدين الوحداني وعن مبادىء الفن العربي.

وتذكر هومبير أن كازاليس Cazalis حاول أن يقيس أبعاد التماثيل الآشورية والمصرية من خلال الصور، لكي يكشف عن بعض العلاقات في النسب وعن بعض الاصول الغامضة والصوفية.

«وكانوا يستعملون اصطلاحات عربية وعبرية مفرنسة»[٨] وكان كازاليس قد درس بعمق هاتين اللغتين، كما تقول هومبير، في معهد

اللغات الشرقية، كذلك درس سيروزيه نفس اللغة العربية والعبرية، واننا لنرى توقيعه باللغة العربية على بعض أعماله. وكان كازاليس وسيروزيه مرجعين لغويين وتاريخيين لهذه الجماعة.

وتعددت الوسائل عند الانبياء، لمعاناة الوجد الكاشف عن الحق أو عن الجمال المطلق أو لمعاناة الاندماج الكلي، وكان كل عضو في هذه الاخوة يسعى إلى تحقيق وجده عن طريقه الخاص. فلقد كان هنري غبرييل ايلس يذهب غالباً الى الحمام التركي، وكما يقول هو «ان هذه هي أحسن طريقة للعيش في جو شرقي».

٤ ـ الرمزية الشرقية في فن الانبياء:

هذه الاخوة التي كانت تنظر بصوفية الى بهاء وسحر الشرق، والتي كانت تطبق في أعمالها روحية الشرق، وتتداول مصطلحاته في أحاديثها ومراسلاتها، قد خلقت صوفية خاصة جرتها نحو الرمز ودفعتها الى الغوص في الغموض.

ويبدو التأثير الجمالي على «الانبياء» أكثر وضوحاً في مجال الرمز الذي رافق دائماً الصوفية، ولقد نقل الانبياء ذوقهم النقي والصوفي الى انتاجهم، وأصبحت اللوحة بحسب تعريف موريس دوني «مساحة مسطحة مغطاة بالالوان وفق نظام معين مجمّع، قبل أن تمثل حصاناً أو معركة أو امرأة عارية أو أية قصة».

لقد أوضح دوني في تعريفه الشهير هذا وكما يقول كاسو «الاندفاع الذي يودي بالفكر الى الاستغناء عن كل صنعة وتعقيد، والعودة الى الحالة البكر القديمة» كما عبر هذا التعريف عن اتجاه الفن الجديد للكشف عن الجوهر والرمز اليه عن طريق الحدس لا الحس.

لقد استعمل الانبياء اصطلاحات غامضة، بقصد جعل المعاني الخاصة رمزية. وهكذا فلقد بحثوا في مجال الفن عن نظائر ذلك، مما أعطاهم صفة الفنانين الرمزيين. ويقول موريس دوني[٩] «لقد استعاض

الانبياء عن فكرة الطبيعة منظوراً اليها من خلال المزاج، بنظرية معادل الشيء والرمز».

ويتحدث بيراين[١٠] عن الطابع الرمزي عند العرب فيقول: «عدا أن العرب المسلمين حصيفون، فلقد كانوا أكثر من ذلك دقيقين ليس فقط في مجال الاجتهاد، بل أيضاً في مجال الشكل. فلقد اختصوا بأهمية فريدة في نطق وتجويد الكلمات العربية وسور القرآن، وهكذا كان عليهم أن يعطوا الرقش العربي دلالات رمزية، ان كانت أقل ذهنية فهي أكثر وضوحاً لاصل المفهوم الفني».

الرمزية عند «الانبياء» كانت أيضاً فن التعبير باشارات تشكيلية كما يقول موريس دوني[١١]، فهي تعبر بواسطة التصوير عن مشاعر وأحاسيس». ولكن الرمزية كانت مسيطرة حتى على اجتماعاتهم السرية وعلى نظامهم ومحادثاتهم. وبهذا يروي لنا موريس دوني «ان الاصوات والالوان والكلمات لها قيمة اعجازية تعبيرية، خارجة على كل تمثيل، وخارجة على المعنى الادبي للكلمات».

وفيما يلي سطر من رسالة موجهة من فيركاد Verkad وصديقه باللان Ballin إلى أصدقائهم «الانبياء».

Pax Vobiseum nune et semper! Lumen astrabis sit semper in vostris animis.

«الواجب العزيز لتحيتكم، في هذا الوقت الذي نحتفل به بوصول نور العالم، وصول الكلمة الازلية».

ان الانقلاب الفني الذي تم على يد الانبياء كان بعيد المدى، ذلك أن الفكر الاولمبي الغربي الذي قام على تقديس الجسد تبعاً للايمان (بالأنا) كما يقول شبنغلر، قد تسرب كما ذكرنا الى الدين المسيحي، فكان عصر النهضة تكملة واضحة للامتداد الاولمبي في الفن الكلاسي. وهكذا كان زيوس وارفيوس في هيئة انسان، كذلك

أصبح الرب[١٢] ويسوع في صور مشابهة. ولقد أراد الانبياء أن يعيدوا لله قدسيته فلا تكون له صورة الاحياء والآدميين، ولا تكون العبادة للأنا بل للجوهر الكلي (الـ هو).

«آه لنحفظ دائماً المصباح مضاء أمام الصورة المقدسة المستعارة في قلوبنا».

«دعوا الارباب بودا (سيك) والاوزيريس وتماثيل جوبيتر الهائلة تسقط محطمة أمام وجه الهو، أمام الثالوث المقدس، العدالة والحب والجمال، عوضاً عن الأب والابن والروح القدس».

ولان الانبياء كانوا مصورين قبل كل شيء آخر، فلقد كان مفهوم الوحدة، ومفهوم الاندماج والتداخل هو المسيطر في خطوطهم وألوانهم.

وفيما يتعلق بالخط، فإن سيروزيه كان يتمنى رؤية تركيبات تتجمع على سطح واحد بعدد محدود من الخطوط المستقيمة، من الزوايا ومن الاقواس ومن الاهاليج، انه مفهوم هندسي صرف ينطبق على مفهوم الفن الهندسي العربي.

ولقد وصف موريس دوني في مذكراته رسمه بقوله: «ان رسومي توحي ولا تعرّف، انها لا تحدد مطلقاً. انها تضعنا كالموسيقى، في عالم اللا محدود الغامض».

لقد أضحى اللون عند بونارد بصورة خاصة، نوعاً من التجريد يعمل فيه على ابراز النور والظل بصورة أساسية. ويرتبط بونارد دائماً بالالوان المتممة، مضفياً الحلم على الالوان الاساسية، وكان يفضل شَيَةَ الالوان. وعلى كل حال فإن اسلوب «الانبياء» مختلف، فلكل واحد منهم تقنيَّته، ولكنهم كانوا جميعاً تقريباً مرتبطين بالروح الصوفية التي سبقهم اليها موريس دوني والتي استوحاها بدوره من مدرسة أنغر Ingres الاستشراقية.

ولقد حاول أندريه هليريو أن يوحّد بينهم في مؤلفه «الحركة المثالية في التصوير» عن طريق ربطهم بمفهوم رحماني مثالي. كذلك أوضح شاسيه Chassé ان غاية الفن لدى سيروزيه هي جعل الطبيعة مثالية عن طريق ادخالها ضمن اطار رياضي صوفي، مما يعطي اللوحة جدارة التوازن اللازمة». ولهذا فقد نقل سيروزيه عن الشرق دلالات الارقام ورموزها[١٣]. فهو يرى أن الرقم واحد ليس برقم لأنه يتضمن جميع الارقام. وان الرقم ٢ يعبر عن الصراع بين مبدأين. وان هذا الصراع عقيم اذا لم يأت بالنتيجة التي تؤدي الى الرقم ٣ . ومن هنا جاءت فكرة الثالوث في جميع الاديان. ومن الناحية التشكيلية فإن الرقم ٣ هو أول رقم جدير بتشكيل مساحة، والمثلث المتساوي الاضلاع هو أبسط مثل على ذلك. وعنده أن الرقم ٣ يعني الله أو الخالق، أما الرقم ٤ فليس هو رقم أولي، بل هو مكرر للرقم ٢ ، وهو يدل على التوازن في المواد وهو مثال على الاجسام الصلبة. أما الرقم ٥ فهو رقم التزيين كما يقول فيثاغورس.

والعدد ٧ يفسر اتحاد الخالق بمخلوقاته لأنه مؤلف من ٣+٤ ، وهو رقم كامل لانه مبتوت فيه. الخ...

لقد كان معرض عام ١٨٩٩ الذي أقيم في صالون Durand Ruel آخر معرض للانبياء، ثم توزعوا متابعين نزوعهم الاستشراقي بزيارة البلاد العربية، حيث عاشوا المناخ الحقيقي لتفكيرهم الصوفي.

٥ ــ زيارات «الأنبياء» للبلاد العربية

١ ـ الى مصر:

كان الحنين يخفق في قلوب الانبياء لزيارة الاراضي المقدسة حيث يعيشون شطحات الايمان الصوفي مع الاله غير المرئي. ولقد زار أكثرهم البلاد العربية وخاصة فلسطين مهد المسيح، حيث تفاعلوا

هناك مع واقع الحياة التي كانوا يتصورونها في خلواتهم وأحاديثهم، وحيث الطقوس والمظاهر التي قد تتجاوز طقوسهم ورموزهم.

ومن أبرز «الأنبياء» الذين زاروا البلاد العربية اميل برنار، موريس دوني، بول سيروزيه وبيير بونارد.

أما اميل برنارد Bernard فهو فنان مصور، شاعر وناقد فني ولد 40
في ليل عام ١٨٦٨ وتوفي عام ١٩٤١ ، يعتبر برنارد المؤسس الحقيقي للتصوير الرمزي ورائد «الأنبياء». لقد كان أكبر المستشرقين سناً، كان برنارد صديقاً لفان غوغ، وهو الذي تولى مسؤولية اقامة معرض باريسي له في مونمارتر عام ١٨٩٣ . ثم أصبح صديق غوغان في بريتاني، وفيها عاش مرحلة الرمزية في فنه. وفي آذار عام ١٨٩٣ ترك فرنسا وسافر الى مصر وأقام فيها حتى عام ١٩٠١ حيث عاد الى باريس لفترة وجيزة، ثم رجع الى مصر وبقي فيها حتى عام ١٩٠٤ ، وبقي خلال هذه الفترة الطويلة يزاول الاستشراق. فقد كتب «سفر الكائن» الكتاب الذي نشر في مصر عام ١٨٩٨ وزيّنه بصورة شخصية له كان قد صورها عام ١٨٨٦ لوترك. وعدا عن لوحاته المائية ذات الطابع الشعبي التي حافظت على أناقتها، فقد صور عدداً كبيراً من الرسوم الجدارية ومن الرسوم الزجاجية لبعض الكنائس.

وفي عام ١٩٣٧ ، وبمناسبة معرض الفن المستقل الذي يقام في القصر الصغير في باريس اعتبر برنارد أول من أسس الرمزية في الفن. ومن خلال أعماله ذات الطابع الشرقي، نستطيع أن نذكر اللوحات التالية: «منظر داخلي مصري» ١٩٠١ «شارع التبغ» الموجودة في متحف الفن الحديث في باريس، «حريم» في متحف فرنسا لما وراء البحار في باريس. «شاربة المخدر» «الوصيفة» ١٩٢٧ ، «شرقيتان جالستان»، «امرأتان عربيتان»، «نسوة عربيات أمام النرجيلة» وغير ذلك.

٢ ـ الى الجزائر:

تلقى موريس دوني M.Denis في بونت آفن تأثير الرمزية عن بول غوغان.

ولقد قلبت نظرياته أفكار مجموعة طلاب أكاديمية جوليان حيث كان هو نفسه منهم، وذلك بعد أن نقل سيروزيه اليهم الطلسم الذي أنجز بإشراف غوغان.

ولقد شغف دوني بالتفكير الفلسفي كصديقه سيروزيه، وهكذا اتبع صف الفلسفة في ثانوية «كوندورسيه Condorcet» ولكن ذوق «دوني» كان مختلفاً عن ذوق سيروزيه. لقد كان كثير الصفاء، واضحاً ودقيقاً. وإلى جانب اتجاهاته الصوفية، فلقد انطوى موريس دوني في أعماقه على طيبة ايجابية.

ولقد أصبح «دوني» أحد الأعضاء الذين أعلنوا عن حماستهم (للانبياء) ووضعهم إلى جانب الحواريين الفلسطينيين، ومثلهم بأنبياء الانجيل[١٤].

وشرع دوني بتصوير مواضيع دينية، وقد بدا فيها شديد الحماسة للغوص في حياة السيد المسيح، ولاعادة خلق الجو الصرف لفلسطين وللأرض المقدسة.

وفي مذكراته الخاصة بعض الكلمات المعبرة كتبها منذ عام ١٨٨٥ ولم يبلغ بعد الخامسة عشر عاماً: «يتوجب علي أن أصبح مصوراً مسيحياً، وأن أجعل جميع المعجزات المسيحية مشهورة أحسّ بأن ذلك واجب».

لقد نصحه أستاذه أن يحصل على صور فوتوغرافية لفلسطين قبل أن يبدأ بتصوير موضوعات مسيحية، ولكن هذه الصور لم تكن كافية، فلقد كان عليه أن يسافر إلى أرض المسيح وهكذا زار الجزائر

وتونس أولاً ثم فلسطين حيث الأرض المقدسة وحيث وجد الصورة الحية للعهد القديم.

ففي شباط ١٩٢١ وصل موريس دوني إلى الجزائر وهناك كانت دهشته لا توصف أمام النور الصارخ «هنا يرى تأثير النور القيم على اللون والصبغة المحلية بصورة أوضح. ليس من شية اطلاقاً، وليس من تضاد أو من تشكيل»[١٥].

ثم ذهب الى جنوبي الجزائر قرب الصحراء «في سوق بيسكرا» حيث الجمال المكثف ينتصر على اللون المحلي! انني أفكر بمذكرة دولاكروا وبما كتبه فيها أكثر من تفكيري بتصويره».

وبعد زيارة طويلة الى مدينة القيروان في تونس، سافر الى الاسكندرية ثم إلى القاهرة ثم إلى الاقصر «الأقصر - كما كتب في مذكراته - هو الموضوع الذي كان لا بد أن أصوره، ضفاف النيل، المراكب، النسوة الماضيات لنضح الماء، والرجال يملأون الجرار».

وفي القدس قبّل الارض وأدى الحج، ثم تابع سفره الى دمشق التي قال عنها «هي واحة الرعاة وفيها بردى الذهبي اللون، يملأ المدينة بصوت مياهه الواردة من فروعه السبعة، فيمنحها الخصب كما يفعل الفيغا في مدينة غرناطة. السوق في كل مكان. أسواق عالية مغطاة بالصفيح المثقب برصاص الرشاشات»[١٦].

أما بول سيروزيه Serusier فلقد ولد في باريس عام ١٨٦٣ وفيها عاش عند أهله، وهم من البورجوازيين الفلمنك الفرنسيين. ومات في مورلي Morlaix عام ١٩٢٧ ، ومنذ طفولته كان يتمتع بذوق مرهف في الفن وكان يهتم بالفلسفة واللغات الشرقية، وهكذا أتقن العربية والعبرية.

وفي صالون عام ١٨٨٨ أحرز جائزة الشرف، ثم سافر الى بونت آفن كعبة التصوير، حيث كان بول غوغان محاطاً بحلقة صغيرة من

الفنانين، مثل اميل برنارد E.Bernard، شارل فيليجه Ch.Filiger، شارل لافال Ch.Laval، ارماند سيغوان A.Seguin وآخرين. ولكن 40 بول سيروزيه لم يكن يملك الجرأة على الاختلاط بهذه المجموعة. ثم تشجع وتوجه الى غوغان يطلعه على بعض الدراسات التي أنجزها خلال الصيف وكان سيروزيه في ذلك الوقت قطب أكاديمية جوليان، وزعيماً على أصدقائه الفنانين، بول رانسون، هنري غبرييل ايلس، موريس دوني وبيير بونارد، وكان موضع تقديرهم لثقافته ونهمه للمعرفة ولفكره الغريب، وكانوا ينصتون اليه مذهولين، لقد كان يتكلم بطلاقة، مستنداً الى فلسفة افلوطين والاسكندريين والاسلام.

ومما دعم احترام اخوانه له دراسته للغات الشرقية وآدابها وخاصة اللغة العربية. ولقد دفعه ذلك إلى التعمق في أسرار ومصادر الدين المسيحي، فدخل دير Beuron أكثر من مرة وتعرف هناك على الاب Didier الذي دفعه أكثر فأكثر الى الاتجاه الديني في الفن والقائم على فكرة النسب الالهية. كما دفعه الى تأليف كتابه الآنف الذكر A.B.C.de la peinture moderen. ولقد قربه هذا من الجو الصوفي العربي، وظهرت هذه الصوفية بوضوح في أسلوبه وتفكيره. ففي لوحته «المطر» أو في لوحته «Tityre et Melibée ١٩٠٦» نلاحظ أن هذه الصوفية متمثلة بجعل الطبيعة مثالية كما ذكر شاسيه[١٧] ولقد وصف الاخوان ماريوس اري ـ لوبلوند تصوير سيروزيه بقولهم «انه أشبه ببساط من الصمت» ويضيفان قولهما: «ان سيروزيه انسان صوفي متواضع، يؤمن بالآخرين. يحس ولكنه يقارن، انه يعرف ماذا يريد، ويعلم ما يعرف، عاقل كأنه عالم، ويفكر بأمور بعيدة، مثقف، يحترم الطبيعة».

بيير بونارد هو واحد من رواد مدرسة الانبياء، ولد قرب باريس عام ١٨٦٧ وتوفي في كانيه عام ١٩٤٧ وكان في العشرين من عمره عندما كان يدرس القانون، ثم قادته بداهته الفنية الى أكاديمية

جوليان في باريس حيث اجتمع بأقرانه، أمثال فويللارد وروسيل ودوني ورانسون وفاللتون. وتوطدت علاقته بسيروزييه وانضم منذ البداية الى جماعة الانبياء.

ومضى بونارد كغيره من «الانبياء» نحو البلاد العربية. فزار تونس والجزائر عام ١٩١٠ حيث أنجز فيها عدداً من المواضيع.

وما يتميز به أسلوبه هو الطابع الروحاني، الذي يتصف به أيضاً التفكير العربي، ويقول بيزومب «ان بونارد مدين جداً للشرق ليس بالشكل فقط بل بالجوهر».

ولقد أوجد بونارد في انتاجه طابعاً ملوناً حيث تذوب الاشكال والحدود، في جو هوائي يغلفها كأنه ضباب شفاف»[١٨].

٦ ـ الانبياء يعيشون في مناخ الارض العربية:

يتضح من استعراض مراحل نشاط «الانبياء» ومن خلال تفكيرهم واطلاعهم، أنهم فئة من المؤمنين الذين حاولوا النفاذ الى ما وراء احداث الانجيل، واعادة كتابته بأسلوب شاعري صوفي، فكان لا بد لهم من نقل جو الانجيل في البلاد العربية إليهم، أو انتقالهم هم إليه، وسواء أكانت هذه المدرسة جدية أم نوعاً من الالهام، فإنها ضمت مجموعة من الفنانين «يبحثون فعلاً عن فن يفهمونه جميعاً بصورة متماثلة، وهذا كان كافياً لسعادتهم ولتعزيز جدلهم ونضالهم الذي لم يتجاوز قط اطار الفن».

إلا أن تأثير غوغان على هذه الجماعة، ظهر في الطابع الرمزي الذي غلف انتاجهم وفي روح المغامرة التي غرسها في نفوسهم.

ومع أن هذا الاتجاه قد رافقته كثير من الطقوس كالطلسم، والمائدة الشهرية والملابس الشرقية والالفاظ الغامضة حتى اسم هذه المدرسة ذاتها، فإننا نعتقد بأن مظاهر البلاد العربية لم تكن هي نفسها

المقصودة عندهم على عكس الرومانتيين، بل هي الروح الشرقية الصافية التي حاولوا اقتباسها، والنزعة المتعالية المغفلة التي حاولوا نقلها الى فنهم.

ولكن ماذا نرى في فنهم من العناصر الجمالية، غير هذه الصوفية وهذه الرمزية؟

الحق أن عدداً من الفنانين «الأنبياء» وهم رودون ورانسون وسيروزيه وبرنارد، حاولوا الاقتباس من الرقش العربي، ومن أبرز هؤلاء، رانسون الذي حفلت تصاميم السجاد لديه بالخطوط العربية وبالتزيينات والمواضيع، حتى لتكاد بعض صوره تكون نسخة عن الصور العربية لولا مواضيعها العارية. ومثال ذلك «عارية ضمن زخرفة شرقية» و «قاطفات التفاح» وفيها نرى الخطوط العربية تضم الموضوع برمته، والموضوع بصورة عامة باطاره وخلفيته يشابه السجاد الشرقي.

ولقد أنجز رانسون في عام ١٨٩٥ في موضوعه المؤلف من ثلاثة أفاريز، تزيينات تعتمد على جمالية الفن العربي، وهي التكرار والصيغة النباتية والتناظر.

إلا أن الطابع الصوفي والرمزي كان شاملاً لأكثر «الأنبياء» وخاصة منهم بونارد - ودوني - وفويللارد.

ويبدو هذا الطابع في محاولة هؤلاء الفنانين تغفيل الاشكال Anonymement عن طريق استعمال ألوان واحدة، وبقوة واحدة تقريباً، فلقد زال الانفصال الشيئي الذي يجعل لكل جزء استقلاله ووجوده الخاص، مما كان شائعاً في الفن الاولومبي الغربي، وحل محله اتحاد كلي للاشياء، عن طريق تعريتها من خصائصها، واعادة تصوير الطبيعة متصلة موحدة لا تجزئة فيها ولا تباين.

ولم يعد هم هؤلاء مطابقة الواقع كما يعرفه الفنان بعقله، بل تصوير الاشياء وفق الحدس. ولم يعد هدف الفنان محاكاة الحقائق

الواقعية، بل الاندماج في تلك الحقائق حتى تتحد مع الطبيعة. ولقد كانت نظرة الفنانين الأنبياء للطبيعة هي نظرة الشرقي الى الكون الواحد السديمي، الذي لا يقبل التجزئة، لأن في كل جزء منه يكمن الجوهر برمته.

(١) انظر ص ٢٩٠ A. Humbert: Les Nabis et leur Epoque.

(٢) انظر ص ١٩٠ Chassé: Les Nabis et leur temps.

(٣) نعتقد أن هذه التسمية جاءت من اسم القديس باروخ، والبعض يعتقد أنها جاءت من Borroco البرتغالية ذات الأصل العربي البرّاق.

(٤) انظر شبنغلر، انهيار الحضارة ج٣ ، ص٦٤ بالعربية. وبراجع ابن العربي.

(٥) رسالة من سيروزيه الى موريس دوني.

(٦) انظر هومبير نفس المرجع.

(٧) مثل حانة Les trois cocottes أو (Passage Brady).

(٨) انظر هومبير نفس المرجع ص ١٢ .

(٩) انظر ص ٣١ M. Denis: Nouvelles théories.

(١٠) في كتابه (محاولة فلسفة الرقش العربي) ص ١١٧ السابق الذكر.

(١١) في كتابه عن سيزوريه Serusier ص ٦٤ .

(١٢) تأمل صورة الرب في سقف كنيسة السكستين، وقارنها مع صور جوبيتر. كذلك تذكر صورة المسيح على شكل أورفيوس في كاتاكومب روما.

(١٣) ذكرته هومبير في كتابها الآنف الذكر.

(١٤) انظر كتابه عن A. B. C. de la peinture moderne.

(١٥) انظر S. Barazetti: M. Denis.

(١٦) انظر M. Denis: Journal.

(١٧) في كتابه عن سيروزيه ص ٦٧ .

(١٨) انظر بيزومب في كتابه السابق الذكر ص ١٩٠ .

الفصل الثامن

الوحشية واثر الشرق

١ ـ الوحشية تسمية خاطئة.
٢ ـ الوحشية والالوان الشرقية..
٣ ـ التأثير الافريقي.
٤ ـ من هم الوحشيون.
٥ ـ التعبيريون الوحشيون.

الوحشية واثر الشرق

١ ـ الوحشية تسمية خاطئة

في عام ١٩٠٥ وفي جناح خاص في معرض الخريف، الذي يقام في القصر الكبير في باريس، كانت مجموعة من اللوحات الزيتية، لعدد من الفنانين الثائرين الذين تجمعوا حول الفنان الناشىء اللامع هنري ماتيس، قد أحدثت ضجّة بين صفوف المتفرجين الذين أدهشهم هذا الخروج السافر على التقاليد المتبعة في الفن والتلوين. وكان الحانقون والمدهوشون أوفر عدداً من المعجبين المؤيدين، ومع ذلك فلقد كان الفضول يدفع المزيد من الناس إلى رؤية الأعمال الجريئة «المفجعة»، ولقد عبّر الصحفي كاميل موكلير C.Mauclaire عن خيبة الجمهور أمام الصخب اللوني الذي ينطلق من أعمال هؤلاء العارضين، في مقالة لاذعة نشرها في جريدة الصباح Le Matin. ولقد أورد فيها عبارة سبق أن قالها روسكين عام ١٨٧٧ بمناسبة معرض ويسلر في لندن «لقد قذف هؤلاء الجمهور بسطل من الالوان»[١].

ومن المؤكد أن النقاد لم يروا من خلال هذه الأعمال الا مظاهرة لونية أو عبثاً، فقد كتب مارسيل نيكول M.Nicolle في جريدة روان

«ان هذه اللوحات أشبه بألعاب بربرية وساذجة لطفل يعبث بعلبة الوان، جاءته هدية يوم ميلاده الأول».

وفي العام التالي ١٩٠٦ ، ظهر هؤلاء الفنانون ضمن قاعة في معرض المستقلين.

والواقع أنه لم يكن لاي داخل الى هذه القاعة بد من أن يصفعه التناقض بين التمثالين الواقعيين اللذين يذكران بالاسلوب الفلورنسي الرصين، وهما تمثال لجزع طفل وتمثال نصفي لامرأة، وبين مجموعة
الالوان التي تكاد تصرخ مدوية من خلال لوحات هؤلاء العارضين، 49
وهم كاموان Camoin وديران Derein وفان دونغن Van Dongen 50
ودوفي Dufy وفريز Friesz ومانغان Manguin ومارينو Marinot
وماركيه Marquet وماتيس Matisse وبوي Puy وفالتا Valtat 51
وفلامنك Vlaminck.

ولقد عبر لويس فوسيل L.Vauxelles الناقد الذائع الصيت عن هذه المفارقة الكبيرة بين الفن التقليدي والفن المعروض، في نقده المشهور في مجلة Gil Blas في ١٧ تشرين الأول عام ١٩٠٦ وفيه يقول: «إن هذه التماثيل هي أشبه بتماثيل دونا تللو بين الوحوش».

ولعل فوسيل كان قد أقنع الكتاب والنقاد بقدرته على ابتكار التسميات المثيرة، للاتجاهات الفنية المبتكرة، فسرت تسمية الوحوش على جميع العارضين، وأصبحت هذه التسمية السمة الجديدة لفن جديد، حاول بعض النقاد فيما بعد استعمالها وتفنيد مضمونها، من أمثال مالبيل Malpel وغيومان Guillement. وهكذا دخلت الى تاريخ الفن في غفلة من تمحيص رجال اللغة أو من تدقيق المؤرخين الباحثين القادرين على تحديد أصولها الحقيقية. ذلك لأن كلمة وحشية Fauvisme لم تكن تحمل في ذاتها معناها الصحيح، فما هو المقصود منها؟ هل هم الفنانون(٢) العارضون، وكيف يمكن أن نطلق

عليهم هذا النعت القاسي وأكثرهم رقيق الحاشية ناعم المعشر انساني الثقافة، أم هو فنهم! وفيه من معاني العفوية والطفولية الساذجة ما يحميه من تهمة غاشمة كهذه. ان ما دفع فوسيل الى هذه التسمية لم يكن الا ذلك الانفعال البصري الذي انعكس عن المقارنة بين فن رصين عقلاني تقليدي، وفن ثائر حسي تقدمي. ومثل هذه التسميات لا يستسيغها اللسان العربي الذي ألف الكلام رداء شفافاً للمعنى والمضمون، ولكن إذا كان الأمر كذلك، شأنه شأن أكثر التسميات المبتكرة للاتجاهات الحديثة في الفن، فإن هذا يدفعنا الى البحث عن تسمية أخرى أكثر ملاءمة لطبيعة هذا الفن، كما يدفعنا الى البحث عن الاصول الحقيقية لهذا الفن.

٢ ـ الوحشية والالوان الشرقية

ان أول نظرة نلقيها على فن الوحشيين تدفعنا الى تذكر الفنون الشعبية في البلاد العربية، هذه الفنون المبسطة التي أغفلت الشبه وتحاشت التعبير عن البعد الثالث ولم تتقيد بمبادىء المنظور، كما نقلت الالوان الاكثر حدة دون أن تحفل بمخففات اللون ودرجاته، فجاءت هذه الالوان محدودة مقصورة على الاساسي الصرف منها، كما في الوان السجاد أو ألوان الاواني الزجاجية والمتاع الشرقي والعربي الذي انتشر بين أوساط الفنانين الغربيين منذ عهد السيد اوغست صديق دولاكروا، وحتى دروس غوستاف مورو وتطبيقاته الاستشراقية، التي بدت عند طلابه في معرض ١٩٠٥ والتي لاحظها بوضوح فوسيل نفسه في مقاله المذكور وفيه يقول: انها الوان حارة رائعة لها ضياء الوان السجاد الشرقي(٣).

من هنا نستطيع تصور علاقة عربية في نشأة وتطور فن الوحشيين. ومن الممكن تحديد هذه العلاقة في مرحلتين. أما المرحلة الأولى فكانت مرحلة تجمع الاسلوب؛ فلقد كانت ثمة أسباب آلت الى هذا

الاتجاه، منها آثار غوغان الذي توفي عام ١٩٠٣ ومعرض فان غوغ الذي أقيم عام ١٩٠١ في صالة برنهايم في باريس، ومعرض الفن الاسلامي الذي أقيم عام ١٩٠٣ في جناح مارسان.

كذلك كان (غوغان) قد لخص مبادىء أسلوبه الفني في الحوار الذي تم بينه وبين سيزوريه، فكان ذلك بداية الرمزية الصوفية في اللون المحض. كما كانت ثورته على تقاليد الفن الاغريقي، درسا في الانصراف عن المحاكاة والتناظر الهندسي، ولقد كتب الى صديق له قائلاً: «مهما كان الفن الاغريقي جميلاً فإنه سبة كبرى، عليك دائماً بالفن الفارسي والكمبودي ولا ننسَ الفن المصري».

أما (فان غوغ) فلقد قدم الى هؤلاء الفنانين الشباب أكثر عناصر ثورتهم وذلك أثناء معرضه عام ١٩٠١ ، وكان وَقْع أسلوبه عليهم مفاجئاً، فلقد وجدوا في أسلوبه تحولاً جذرياً عن التشكيل الهندسي الى التشكيل اللوني الموسيقي، وكان فان غوغ قد تحدث منذ البداية عن هذا التحول بقوله في رسالة إلى أخيه تيو «ان التصوير الحالي ينبيء عن مستقبل يصبح فيه أكثر ليونة وموسيقية، بعيداً عن النحت ومحصوراً باللون». ولقد كتب (فلامنك) الذي شاهد هذا المعرض مع أصدقائه يصف أثر أعمال فان غوغ فيهم قائلاً «حتى ذلك الوقت كنت أجهل فان غوغ، ولقد بدت لي أعماله رائعة خارقة، وانبعث فان غوغ أمامي كرائد، ولقد كنت سعيداً بالثقة التي أوحى إليّ بها، ولكنني كنت أجتاز في نفس الوقت تحولاً قاسياً. في هذه اللحظة لم يعد أقرب إليّ - من أبي، الا فانسان فان غوغ وحده».

والواقع ان فان غوغ قد ترك للوحشيين، الحركية المندفعة والتعبير الحسي الشاعري بالالوان. وهو يختلف عن غوغان في أنه أقرب إلى التعبيرية النفسية، بينما اتسم أسلوب غوغان بالتركيبية الرمزية. على أن الفنانين كليهما اتفقا على كره الواقعية، وتحوير الطبيعة، واستعمال الالوان الفنية دون ألوان الطبيعة أو الوان المرسم.

أما معرض الفن الاسلامي الذي أقيم في قصر اللوفر - جناح مارسان - عام ١٩٠٣ ، فلقد كان نقطة التحول الرصين بالنسبة للوحشيين، وخاصة ماتيس الذي استلم بعد ذلك زمام المبادهة الفنية، والقيادة نحو اسلوب جديد عريق الجذور. وكما يقول غين(٤) «لقد تكرس الفن الاسلامي في رؤية ماتيس منذ ذلك المعرض».

ولقد أثار هذا المعرض اهتماماً عاماً بالفن الاسلامي بصورة عامة، خاصة بعد أن تولى المختصون به تقديم الدراسات المطولة عن فلسفته وعن ظواهره وأنواعه. ومن أهم الدراسات التي ظهرت آنئذ كتاب غاستون ميجون G.Migeon(٥).

٣ ـ التأثير الافريقي:

ثمة تأثير أفريقي واضح ألم بفئة من الوحشيين، وهي الفئة التي اعتاد النقاد اطلاق اسم ثنائي مدرسة شاتو Chatou عليها. ويتألف هذا الثنائي من فلامنك Vlaminck وديران Derein وكانا نسيجاً مستقلاً بعيداً في تشكله عن تأثيرات باريس وعن اكتشافات طلاب غوستاف مورو، فلقد كان فلامنك شغوفاً بالشمس غارقاً بالتأمل. وفي ضاحية ارجانتوي اكتشف عام ١٩٠٥ الفن الافريقي، يوم رأى في احدى واجهات المشارب، ثلاثة تماثيل ملونة بالاهرة الحمراء والاهرة الصفراء وبالابيض، وقد هزته الالوان الى أعماق نفسه. ثم انتقل أحد هذين التمثالين الى ديران، فتمسك به وجعله مصدر الهامه. كما انتقل التمثال الآخر الى بيكاسو، وهكذا ابتدأ الاهتمام بالفن الافريقي، حتى ان النقاد كانوا ينسبون اتجاه الوحشيين كله الى هذا الفن، كما نسب بعضهم الفن التكعيبي الذي قدمه بيكاسو بعد بضعة سنوات، الى هذا الفن ايضاً، دون أي تمييز بين الفنانين الذين تأثروا فعلاً بهذا الفن، وبين غيرهم ممن تأثروا بقوة بالفن الإسلامي الذي يعتبر أيضاً مصدر الفن الافريقي في أكثر الأحوال. ثم ان اطلاق

فلامنك وديران بالفن الافريقي على جميع الوحشيين أمر خاطىء، يرفضه الواقع الفني للوحشية التي يقودها ماتيس، وكما يرفضه التاريخ الحقيقي لهذه المدرسة.

ومهما يكن من أمر، فإن المناهل الاساسية للفن الوحشي، قد تضافرت جميعها لتوجيه الفن الوحشي نحو الفن العربي، الذي أصبح المستقر الحقيقي لهذا الفن، وبخاصة بعد أن أصبح ماتيس الممثل الاقوى لهذا التيار المستشرق. وهكذا فإن قسماً كبيراً من تاريخ الوحشية متداخل بتاريخ ماتيس الذي سنعرضه في الفصل المقبل.

ونستطيع تلخيص مظاهر الالتقاء الجمالي العربي بالوحشية، بما حققته هذه المدرسة من محضية في اللون، ومن بحث نحو المطلق وعزوف تدريجي عن النسبي والواقعي. وفي ذلك يقول موريس دوني M.Denis «ان الوحشية هي التصوير بعيداً عن كل ما هو عرضي، هي التصوير بذاته. هي العمل المحض في التصوير، انها تماماً البحث عن المطلق». ويتجلى هذا التلاقي أيضاً في اعادة النظر باللون والبحث عن معادل النور فيه، وهو الطابع الاساسي المشترك والمميز للوحشية. ويقول رونيه هويغ في ذلك: «لئن كان فان غوغ أول من أثار انتباه ماتيس وزملائه بألوانه الشرقية، الا أن ماتيس كان أصدق من تمثل هذه الالوان المضيئة». وكما يقول ماتيس نفسه «أن ألواني تعتمد على ملاحظاتي التي قمت بها في بلد النور، وتعتمد على مشاعري».

ولقد بحث الوحشيون عن معادل النور، فكان اللون النقي. وهذا ما قاله غوغان[٦]: «لقد لاحظت أن تلاعب الظلال والنور لم يكن يشكل أبداً معادلاً لونيا لأي نور. فما هو المعادل اذن؟.. انه اللون النقي». وهكذا عرف ماتيس الوحشية مرة بقوله: «لقد جاءت الوحشية عندما وضعنا أنفسنا بعيداً عن ألوان التقليد والمحاكاة. واستخدمنا الالوان الصافية التي حصلنا بواسطتها على رد فعل قوي متراحم». ويقول فريز Friesz في هذا المجال: «أعط ما يعادل النور

الشمسي توزيعات لونية أو شحنات عاطفية، وبذلك تستطيع ايجاد نقطة انطلاق للتفاعل مع الطبيعة».

٤ ـ من هم الوحشيون

المرحلة الثانية التي مر بها الوحشيون هي مرحلة التخصص والتفرد في الاسلوب والتأثر. صحيح أن أكثر الوحشيين ساروا وراء ماتيس في الهاماته، إلا أن كلا منهم قد شق لنفسه درباً متميزاً. على أنهم جميعاً قد استمدوا دائماً نسغهم من الجمال الشرقي العربي حيث انطبع اسلوبهم بطابع اللون الصافي المضيء، والظل البارد المضاد، كما وصف كامو(٧) الفنانين الذين ذهبوا الى شمالي افريقيا قائلاً: «انهم يدركون جيداً أن الشمس تقضي على الالوان. لذلك فإن الالوان تحتاج إلى الظل دائماً، فهي لا تعيش الا بالتضاد. ان أمل الفنان منهم أن يعيش على الحدود لكي يحصل على المستحيل ويعطي شكلا جديداً ليس له وجود سابق».

إلى هنا لا بد من السؤال عن هؤلاء الفنانين الذين أطلق عليهم خطأ أم صواباً اسم الوحشيين؟ هم قبل أي شيء مجموعة من الشباب الذين لا تربطهم أية رابطة في الاتجاه، إلا الرابطة الثورية التي دفعتهم إلى تجاوز مجتمعهم وزمنهم وتقاليدهم. ومع ذلك فإننا نستطيع استناداً الى مراكز التقائهم تصنيفهم في ثلاثة مجموعات رئيسية:

63 أولاً ـ مجموعة مرسم غوستاف مورو وهم ماتيس Matisse
51 وماركية Marquet وكاموان Camoin ومانغان Manguin وبوي
Puy ثم انضم اليهم الهولندي فان دونغن Van Dongen.

ثانياً ـ مجموعة مدرسة شاتو Chatou والمشكلة من الثنائي الذي تحدثنا عنه وهما فلامنك Vlaminck وديران Derein.

62

50 والمجموعة الثالثة هي مجمعة الهافر وهم فريز Friesz ودوفي
Dufy وبراك Braque.

أما فنانو المجموعة الأولى فلقد تأثروا بارشادات معلمهم غوستاف مورو G.Moreau في مدرسة الفنون الجميلة في باريس، وكان مورو قد زار عدداً من البلاد الشرقية قبل أن ينصرف نهائياً الى الفن، وقد خاب أمله في أن يكون مغنياً كبيراً بعد أن أصيب بالحمى التي أفقدته السمع وشوهت صوته، ثم تتلمذ على يد الفنان المستشرق شاسيريو، الذي عاش في الجزائر، والذي افتتح في باريس مرسماً أصبح يضم فقط الفنانين هواة الاستشراق الفني.

وهكذا حمل غوستاف مورو عن معلمه كثيراً من ملامح الفن المستشرق الذي نقله فيما بعد إلى طلابه في مدرسة الفنون الجميلة وخاصة منهم ماتيس وماركيه، وكان هو على حد قوله، جسراً لهم لا أكثر. وقد تمثل توجيهه الشرقي في شحن الموضوعات التي يحضرها لطلابه بالاشياء الفنية البارزة بألوانها وأشكالها، وكثيراً ما استعمل الاشياء الشرقية ذاتها أو تناول الموضوعات الشرقية كالوصيفات.

وفي عام ١٩٠٠ كانت الدكان القائمة في جادة فيكتور ماسيه ملتقى هؤلاء الفنانين المستشرقين الذين سموا فيما بعد بالوحشيين، وكان ماتيس زعيم هذه المجموعة، وإليه يعود فضل اثارة اهتمام زملائه، بتفاصيل الفن الاسلامي، خاصة ابان قيام المعرض الخاص به في جناح مارسان، فكان لهم درساً في الصفاء والانسجام لم ينسه ماتيس قط، حسب اعترافه.

كانت الوحشية حتى قيام معرض ١٩٠٥ محاولات فردية غريبة لم يكن بالامكان تحديد وضعها، مما دعا الى تسمية أعضائها بالهجناء Incoherents أو بالمفككين Invertebrés للدلالة على عدم وضوح حدود فنهم بالنسبة للنقاد الذين ألفوا الفن الغربي. غير أن كاتباً وباحثاً مستشرقاً مثل دولوره De lorey لم يكن صعباً عليه أن يكتشف ولو متأخراً أن هذه المدرسة هي شرقية الاتجاه والملامح،

فكتب عام ١٩٢٥[٨] «ان الوحشيين الاوائل حاولوا دائماً أن يضمّنوا لوحاتهم نفس الخصائص التي ظهرت في الفن الشرقي القديم. مثل كثافة اللون في الفسيفساء أو في النسيج الزاهي. ولقد قلدوا ألوان الميناء والسجاد وجميع الفنون العربية في الاشياء الزاهية الجميلة. وهكذا أوشكت اللوحة لديهم الا تحمل الا موضوعاً مسطحاً لا ظل له. ولم يعد همهم محاكاة الطبيعة ولا التعبير عن شيء داخلي، بل انسجام الالوان وتحقيق العلاقات الصحيحة بين كل جزء على حدة».

ان هذه المجموعة من الوحشيين اذا كانت أكثر التصاقاً بالفن العربي من غيرها. الا أن ماتيس يبقى الحافظ الصلب لنسغها العربي. ولقد اقتدى به من غير أصدقائه عدد من الفنانين أمثال فينيون Vignon في بداية فنه، وسابورو Sabouraud وكافاييه Cavaillés ولاتابي Latapie، فنرى لديهم اللون الكثيف والبحث عن درجات اللون النادرة، والخطوط المعبرة عن الحركة.

ويبقى البير ماركيه A.Marquet (١٨٧٥ - ١٩٤٧) الصديق 51
الأكثر وفاء لماتيس والذي رافقه في أسفاره وقاسمه حماسته في العمل، وقد كان يقول: «كنت وماتيس الثائرين الاولين، بل المصورين الوحيدين اللذين عبرا بواسطة اللون الصافي منذ عام ١٩٠١» .

وانتقل ماركيه منذ عام ١٩٠٦ الى الهافر ثم إلى نابولي وإلى طنجة والجزائر، ثم مضى الى تونس ومصر وأقام في المغرب زمناً، ساعياً كما يقول، وبدون كلل الى إبراز جو ونور كل مكان وكل فصل على حدة. وفي عام ١٩٠٩ سافر مع ماتيس الى ميونيخ خصيصاً لحضور المعرض الاسلامي هناك، حيث عرضت روائع الخزف الاسلامي. غير أن اقامته في طنجة عام ١٩١٢ ، جعلت منه سبباً لتجديد التأثير الشرقي على التصوير الفرنسي، ذلك التأثير الذي بدأ منذ دولاكروا. فالشمس في البلاد العربية في شمال افريقيا كانت ذات ضياء خاص مختلف. ولقد كان اوجين دولاكروا خلال سفره

الى المغرب قد كتب في مذكراته عن تأثير (الظلال العاتمة) التي تصبح شفافة. ولقد طرحت هذه الملاحظة عدة مشاكل كتلك التي تتعلق باللون الأبيض وتحوله الى الازرق في الظل. ولقد فهم ماركيه أيضاً أن درجة اللون تبقى أكثر حرارة في الظل وأكثر برودة في النور.

وفي الجزائر أقام ماركيه زمناً طويلاً «لكي يخلق علاقات وشيجة واضحة بين تصويره وبين روعة المناخ في هذه البلاد» كما يقول. فشجر الشوكي والبرنص والغندورة، كذلك الاراضي والجدران المحيطة بمكعبات مطليه بالكلس، أضحت كلها أليفة لدى ماركيه، وأصبحنا نراها في أكثر أعماله ومشاهده التي رسمها في طنجة ومصر وتونس والجزائر والمغرب كما في لوحة «الرباط ١٩٣٥» «الجزائر ١٩٢٠» «الجزائر - القصبه» «الفلاحون» «نسوة الاغوات» «الجزائر المرفأ». وقد رسم أكثرها في فرنسا، وبقي مع ذلك متأثراً بمناخها الاصلي وبدروس الطبيعة التي تلقاها في الارض العربية.

ثم دفعه حنينه من جديد الى هذه الارض، فأقام في المغرب مدة الحرب العالمية الثانية. وبعد زيارة قصيرة الى روسيا، عاد إلى باريس وفيها مات عام ١٩٤٧ ، تاركاً مئات اللوحات ذات المواضيع العربية، من بينها «صورة مدينة صغيرة عربية» «ومرفأ الجزائر القديم» «وبستان سان روفاييل في الجزائر».

من أصدقاء ماتيس شارل كاموان Camoin الذي دخل مدرسة الفنون الجميلة عام ١٨٩٥ مع مانغان وبوي، والتقوا هناك بماتيس وماركيه. وكان كاموان شديد التعلق بماتيس، فاشترك مع زملائه في معرض ١٩٠٥ ، ثم رافق ماتيس وماركيه خلال شتاء ١٩١٢ - ١٩١٣ في زيارتهما الى المغرب وقد وصف كاموان هذه الرحلة قائلاً[٩]: «لقد مضيت مع ماركيه والتقينا بماتيس في طنجة عام ١٩١٣ حيث قضينا جميعاً ثلاثة أشهر من الربيع. وأضاف: في طنجة اشتغلت جنباً إلى جنب مع ماتيس في تصوير بعض الموديلات،

وكان ماتيس يقول لي: انتبه يجب علينا أن نغوص في الأعماق هنا، كالطبيب..».

وعند عودة كاموان من المغرب أقام معرضاً للوحاته الشرقية في صالة Druet.

52 انضم كيس فان دونغن Kees Van Dongen عام ١٩٠١ الى جماعة ماتيس. وكان قد نزح من هولندا بحثاً عن الرزق وعن الفن. ولقد كانت ألوانه ثائرة ومتضادة منذ البداية مما أدى إلى اعتباره وحشياً.

زار هذا الفنان المغرب عام ١٩١٣ ثم زار تونس ومصر، وتركت زيارته الطويلة الى مصر أثرها في لوحاته العديدة، مثل لوحة «فاطمة وفرقتها» «ودلع الزنجية» وفيها تبدو العيون الواسعة المكحلة، كما هو الأمر في التصوير المصري التقليدي.

إلا أن اسلوب فان دونغن خاص بذاته، فمع أنه استعار الالوان الشرقية، والمواضيع العربية، إلا أنه بقي محافظاً على أسلوبه المتألق.

ففي لوحة «سالومي» يبدو بوضوح تأثر فان دونغن بعالم الوصيفات أكثر من ارتباطه بأسرار الفن العربي كما تم عند ماتيس.

إلا أننا في لوحته «الفلاحون» الموجودة في المتحف الحديث في باريس نلاحظ تأثره بالطابع المصري القديم في التصوير الجداري، على الرغم من حداثة الاسلوب والموضوع. ففي هذه اللوحة يبدو تأثير الشمس المحرقة في قسوة الظل والنور وفيها اهمال نسبي للابعاد والمنظور.

وفي لوحة «امرأة من مصر» نلاحظ أن فان دونغن يتأثر بوضوح بالجو الشرقي لكي يقدم بأسلوبه الخاص فلاحة تحمل جرة. اننا نلاحظ خصائص فان دونغن في أكثر لوحاته الشرقية، مثل «نحو الاهرامات» «لولو ـ وجه فتاة عربية» «العرب» وغيرها.

اما مدرسة شاتو، فلقد اتينا على الحديث عن قطبيها فلامنك وديران، ويبقى أن نتحدث عن ثلاثي الهافر، براك - دوفي - فريز.

ليس من الممكن الحديث هنا عن جورج براك Braque (١٨٨٢ - ١٩٦٣) ذلك أن المرحلة التكعيبية في فنه قد حددت هويته بصورة نهائية، فإذا كان لا بد من الحديث عن علاقة براك بالاصول العربية، فإن ذلك يبدو من خلال ارتباطاته ببيكاسو وباسلوبه وأفكاره التي سنوردها في فصل مقبل. 62

ابتدأ راؤول دوفي Dufy (١٨٧٧ - ١٩٥٣)، دراسته الفنية في 83
احدى مدارس الهافر ثم انتقل الى مدرسة الفنون الجميلة في باريس وتتلمذ على يد بونا Bonnat. وفي عام ١٩٠٥ اشترك في معرض الخريف مع جماعة الوحشيين. ثم سافر مع فريز الى ميونيخ عام ١٩٠٩ ، ولعله التقى هناك بماتيس وبراك خلال معرض الفن الاسلامي الذي أقيم هناك. وفي عام ١٩٢٠ زار دوفي مع صديقه الخياط بول بواريه Boiret المغرب. وكجميع الفنانين المعاصرين له وخاصة الوحشيين، فلقد صور دوفي في المغرب مشاهد رائعة كالقباب والمآذن والخيام مما أمده بذخر وافر من الايحاءات الرائعة. ولقد تبنى بعد زيارته للبلدان العربية أسلوباً خاصاً كثير الاختصار حافلاً بالفرح، مما دعا رونيه هويغ الى نعته برسام السعادة، سعادة الرسم، سعادة التصوير وسعادة الحياة. وتبدو البساطة والمرح في لوحاته المائية التي رسمها في المغرب مثل «الكسكسون» و «المقهى المغربي» حيث نلاحظ بدقة هذا التأثير. ولقد كتب بيزومب[١٠] عن دوفي قائلاً: «لقد عرف دوفي كواحد من الذين أجادوا محاكاة الروعة القائمة في حياة المغاربة، في الصالات التي يخيم عليها الصمت، وفي الفسحات الداخلية حيث لا صوت الا خرير الماء، وفي بساتين لا تسمع فيها الا زقزقة العصافير».

وأثار هذا الجو فرحة الحياة عند دوفي الذي حول هذه الفرحة الى تسلية «فلقد أصبحت عصافير الجنة لديه فراشات خفيفة تقفز من مكان إلى آخر».

49 ولد اوتون فريز O.Friesz (١٨٧٩ - ١٩٤٩) في الهافر ثم تابع دروسه الليلية في مدرسة الفنون الجميلة في باريس، وفيها تعرف على دوفي وارتبط الاثنان بصداقة قوية استمرت حتى مماتهما. ومنذ عام ١٩٠٥ اعتبر فريز أحد رواد الوحشية، وأشاد النقاد بألوانه وبروحه الثورية.

وخلال الحربين العالميتين قام فريز برحلة طويلة الى الجزائر والمغرب وتونس، حيث صور كثيراً من المواضيع المحلية مثل «بستان الامير» «ساحة الحكومة في الجزائر» «القصبة» «المرأة حاملة الجرة».

لم تكن الظروف العامة التي كونت هؤلاء الفنانين، واحدة دائماً على ما يبدو ولكن ما هو واضح وثابت أن ثمة عاملاً أساسياً مشتركاً أعطى لاعمالهم صفات متقاربة دفعت الى دمجهم تحت عنوان واحد لا علاقة له اطلاقاً بمضمون هذه المدرسة. وكان من الاحرى أن تسمى هذه المدرسة باسم (المدرسة الشرقية) لأن العامل المشترك بين الفنانين كان قائماً في الجمالية الفنية وفي الجو والتقاليد العربية الغنية.

٥ ـ الوحشيون والتعبيريون:

98 نستطيع أن نضيف الى هذه المدرسة الشرقية فاسيلي كاندينسكي W.Kandinsky (١٨٦٦ - ١٩٤٤) الروسي الاصل، والذي أسس في ميونيخ مجموعات فنية شهيرة، كما افتتح مدرسة فنية عام ١٩٠٢ كان من أوائل تلميذاته فيها الفنانة غبرييل مونتر G.Munter التي شاطرته حياته حتى عام ١٩١٤ . ولقد سافر الاثنان الى تونس والقيروان حيث أقاما من كانون الأول ١٩٠٤ وحتى نيسان

١٩٠٥ . وقد كتب ليماري[١١]: «لقد نجح كاندينسكي في القيروان بجعل ألوان الطبيعة في رسمه أكثر التهاباً من حالة روحه».

وعندما أقام كاندينسكي في سيفر قرب باريس عام ١٩٠٦ - ١٩٠٧ ، لم يقابل الوحشيين ولم يتأثر بهم، ولكنه كان يشعر بالتجاوب مع أسلوبهم وكان اعجابه بماتيس فائقاً. ومن المؤسف أنه لم يكتب الا القليل عن زيارة كاندينسكي الى البلاد العربية، إلا أن أعماله التي أنجزها هناك وخاصة مجموعة Improvisation والتي يصل عددها الى أكثر من ثلاثين موضوعاً تحمل نفس الاسم، قد أبانت بصورة واضحة تأثره بالبيئة العربية، ومع ذلك فلقد حشر اسم كاندينسكي بين الوحشيين. غير أن جوليان[١٢] يجعل فن كاندينسكي منسجماً مع الأشكال التي ينسبها عصرنا الى عالم دولاكروا.. حيث يصبح التصوير موسيقى وشعراً، وحيث ينكشف جوهر اللوحة على التناغم السحري بين الالوان والاضواء والظلال».

لقد أنجز كاندينسكي عدداً من اللوحات المستوحاة من رحلته الى تونس، نذكر منها «القط الاسود» «النسوة في الغابة» «مدينة في تونس» «مقبرة عربية». وفي هذه اللوحة الأخيرة يبدو بوضوح الالتقاء النظري والفني في مفهوم اللون عند العرب. وعند كاندينسكي فيما عرضه في كتابه الشهير «من الروحي في الفن»[١٣].

96 ولقد أراد كاندينسكي أن يكون للون استقلاله وشدته القصوى، فعمد الى طلاء اللوحة أولاً باللون الاسود، ثم إلى توزيع الالوان الكثيفة الحارة على اللوحة مع الابقاء على فواصل ينفذ منها اللون الأسود، الذي أضحى خط الارابسك الدقيق القلق، يفصل بين ألوان تعتمر بانفعالات النفس ونزوعها.

ثمة فنان آخر، يمكن نسبه إلى المدرسة الشرقية أيضاً هو أوغست
83 ماكه Au.Macke (١٨٨٧ - ١٩١٦) الالماني المولد والذي اشترك

مع بول كلي برحلة إلى تونس عام ١٩١٤ ، وهناك أنجز عدداً وافراً من الصور المائية الشفافة. ولقد كان اسلوبه مختلفاً عن اسلوب بول كلي. ولكن ألوانه التي عثر عليها في المناخ العربي كانت ايذاناً لاسلوب صحراوي عربي، لم يكتب له الظهور مع الاسف، فلقد قتل ماكه في الحرب العالمية الأولى، فلم يمهله الزمن القصير الذي أعقب رحلته الى تونس لاستكمال تطبيقاته الفنية على الفن العربي. ولكن هذا لم يمنعه من وضع أسس هذا التحويل في بعض لوحاته مثل «سوق في تونس» «ومقهى تونسي».

وفي تونس أيضاً التقى ارنست كيرشنر Kirchner (١٨٨٠ - ١٩٣٨) بماكه ومواليه، واشترك الجميع بتصوير الموضوعات الشرقية. ولكن ألوان كيرشنر كانت أكثر تعلقاً بألوان السجاد والبسط الشرقية، فبدت واضحة محدودة.

ويعتبر أوسكار كوكوشكا Kokoschka، (١٨٨٦ - النمسا) من الفنانين التعبيريين الذين اهتموا بالشرق العربي، فلقد زار تونس والجزائر خلال عامي ١٩٢٨ - ١٩٢٩ . ثم أمضى بضعة أشهر خلال عام ١٩٣٠ في مصر وفلسطين. ومن اعماله التي أنجزها خلال رحلته «سوق في تونس» ١٩٢٨ ، «القدس» ١٩٣٠ ، «سيدي أحمد بن تيجاني». ولقد كان كوكوشكا يصرح: «ان ألواني هي ألوان الصحراء».

هوامش الفصل الثامن

(١) انظر ص ٧ J. A. Crespelle: Les Fauves.

(٢) يقال ان سبب سريان هذه التسمية، ظهور ماتيس مرتديا سترة من جلد الدببة.

(٣) انظر مقال فوسيل الآنف الذكر في مجلة (Gil Blas) ١٩٠٦ .

(٤) انظر محاورته مع ماتيس في كتابه J. Guenne: Portrait d'artiste.

(٥) انظر G. Migeon: Manuel d'art Musulman.

(٦) ذكرها J. Leymarie: Le Fauvisme P. 114.

(٧) انظر A. Camus: Le Minotaure ou la Halte d'Oran.

(٨) انظر مقاله E. Delorey: Picasso et l'Orient musulman.

(٩) انظر ص ١٠٤ R. Escholier: Matisse ce vivant.

(١٠) بيزومب نفس المرجع ص ١٩٢ .

(١١) انظر كتابه السابق الذكر ص ١٤٠ .

(١٢) انظر دليل معرض كاندينسكي لرونيه جوليان R. Jullian.

(١٣) انظر الترجمة الفرنسية (Du spirtuel dans l'art).

الفصل التاسع

ماتيس والجمالية الاسلامية

١ ـ التحول الفني نحو الشرق.
٢ ـ من هو هنري ماتيس.
٣ ـ المعارض الفنية الاسلامية.
٤ ـ اسس فن ماتيس .
٥ ـ الاستعارة عند ماتيس تقابل التصحيف في الجمالية الاسلامية.
٦ ـ ثورة ماتيس على الفن الغربي.
٧ ـ التكرار والتوازن.

ماتيس والجمالية الاسلامية

١ ـ التحول الفني نحو الشرق:

كانت زيارة ماتيس للبلاد العربية واستشرافه على معالم الحياة
75 فيها، معتبرة حلقة من حلقات السياحة الفنية التي كان يقوم بها
الفنانون الذين أرادوا أن يبحثوا عن مظاهر جديدة غير مألوفة
76 ومبتكرة. ولكن حتى هؤلاء الذين مضوا الى البلاد العربية مشرقها ومغربها، لم يكن في نيتهم الترويح عن النفس أو الاستجمام، فان مغامرة مشابهة لزيارة عالم غامض تكتنفه القصص الخيالية والتهاويل لم يكن عملاً عبثاً، وحتى لو كان كذلك فإن الحياة في البلاد العربية كانت تفاجيء زائرها، وبخاصة العالم الأثري أو الفنان المكتشف، بكثير من الروائع المدهشة، وكان لا بد من أن يحدث في حياته الفنية وفي أفكاره كثير من التغيرات، ولعل بعضهم ممن تمتعوا بحدس خاص مرهف وبروح صوفية، قد تحولوا جذرياً نحو عالم جديد في الفن، فكانت لهم شخصيتهم المتميزة الباهرة أمام النقاد الذين تلمسوا وجه الابداع في هذا التحول البعيد المدى، فمجدوا الابداع الفردي في زمن كانت الفردية فيه قد بلغت أوج تحققها، ودون أن يحفلوا

بأسباب التحول كثيراً، وان كان لبعضهم أن يتنبه الى ذلك، فإنه لم يعر الحقائق الا جانباً يسيراً من اهتمامه.

لا بد من اعادة القول هنا، ان هذا التحول الذي قام به فنانون شهيرون في هذا العصر، مثل ماتيس وبول كلي وبيكاسو، اذ أثار اهتمام العالم ورفع هؤلاء الفنانين وأمثالهم الى مصاف العباقرة الخالدين، فإنه يدعونا الى السؤال مرة أخرى عن نقاط الاختلاف بين عالمين أو بين مفهومين، أو لنقل هنا بين فلسفة فنين، نسمي الأول الفن الاوربي، ونسمي الثاني الفن العربي.

ومما لا شك فيه أن الفن الأوربي هو النموذج الأكثر وضوحاً ودقة للفن الغربي، أما الفن العربي فهو الفن الشرقي الذي وقف دائماً في الطليعة المقابلة لتطورات الحياة والفن في الغرب. ولذلك فإن كل ما تم من احتكاكات أو تأثيرات فنية بين الشرق والغرب، كان العالم العربي جسرها، أو كان العالم العربي ممثل الشرق في معركة التقابل أو في مجال التعارض، ولان العالم العربي اتصف بميزات وخصائص قوية وعقائدية راسخة وثابتة، فإن التقابل والتعارض بين العالم العربي وأوروبا حددا ماهية كل منهما بوضوح، وكان الانتقال من طرف الى آخر يؤدي الى تغيير جذري في البنية والخلفية والفلسفة.

ولقد استهوى الغرب دائماً هذا الانتقال، وثمة انتقالات روحية شرقية حدثت عبر العصور، استقبلها الغرب بكثير من اللهفة، ولعلها سدت حاجات عميقة كان يحس بها الغرب منذ القديم.

على أن هذه الرحلات لم تؤثر كثيراً في زعزعة الخصائص الثابتة لكل من العالمين. فحيث كان الغرب يقوم على العقل والسببية والواقع، كان الشرق العربي يقوم على الحدس والسحر والخيال، وحيث كان الله في الغرب صورة عن الآلهة الوثنية، كان الله عند العرب قوة سديمية لا محل لتشبيهها وتصويرها. وحيث كان الغرب

منغمساً بالدنيا قلقاً على المستقبل، كان الشرق مهتماً بالآخرة مطمئناً الى مستقبله. وانعكست هذه الخصائص على طرز الحياة والعمل. وفي كل مرة كان يتلاقى فيها الشرق والغرب، كان اختلاف الحياة والعمل مصدراً لتأثيرات بعيدة المدى.

ولا نستطيع، في العصر الحديث، أن نجد حداً لتأثير الشرق على الغرب أو بالعكس. ولكن في المجال الفني الذي يهمنا، فإننا نجد أن عمالقة الفن في الغرب ممن خلقوا تيارات جديدة، قد حملوا في اعماقهم سر الشرق العربي، وكان لهم في ذلك سبيل الاستلهامات العريضة، كما كان لنا نحن العرب سبيل الفخر. فمن هم أولئك الفنانون المستشرقون الذين استمدوا من تقاليدنا الروحية ومن تراثنا العريق ما ظهر واضحاً في فنهم وجماليتهم، في الوقت الذي كان العرب فيه يعيشون مرحلة اليقظة البطيئة.

77 هؤلاء الفنانون هم هنري ماتيس الفرنسي، وبيكاسو الاسباني
100 الاندلسي، وبول كلي السويسري الالماني، وعشرات غيرهم، ولكن
74 ذكر هؤلاء العباقرة الذين تركوا وراءهم اتجاهات فنية جرّت وراءها
المئات من الفنانين، قد يكون كافياً للتأكيد على أثر الجمالية الأسلامية
في فن التصوير الغربي في هذا العصر.

٢ ـ من هو هنري ماتيس:

هنري ماتيس فنان علم، طارت شهرته في أرجاء العالم وعرف كمبدع وكفنان وحشي، وضع أسساً جديدة وخاصة لجمالية الصورة، ولكن قلما برز هنري ماتيس كباعث للفن العربي، ولئن لم يقصر الغرب في الاعتراف بذلك، الا أننا نعتقد أن مهمة كهذه يجب أن تكون موكولة الى انسان عربي، فهو أقدر على فهم خلفية اسلوب ماتيس، هذه الخلفية التي تحمل جميع آثار الفن العربي، والتي تلخص بنفس الوقت عناصر هذا الفن الخالد.

ولكي لا يحمل كلامنا بعض الغلو، فإنه من الافضل أن نبتدىء بعرض مراحل استعراب ماتيس.

ولد هنري ماتيس عام ١٨٦٩ في كاتو كامبريزي Cambresis-Cateau لأب تاجر يقيم في قرية اشتهر سكانها بصناعة نسيج الكشمير ذي النقوش والصيغ الشرقية. ولقد اختار له أهله مهنة القضاء، فأرسلوه إلى باريس حيث اجتاز هناك أول امتحان في الحقوق. وخلال أزمتين مرضيتين أهدي علبة ألوان فأخذ يعبث بالالوان التي استهوته، ثم لم تلبث موهبة التصوير والتلوين ان
75 تفجرت لديه بصورة لا تقاوم، فترك الحقوق ودخل مدرسة الفنون
الجميلة عام ١٨٩٥ منتسباً الى مرسم غوستاف مورو الذي علم طلابه
76 دائماً «ان الشرق هو مخزن الفنون وان قبلة الفنان الحديث هناك».
77 وفي كورسيكا اكتشف ماتيس عام ١٨٩٨ الجو الشرقي المتوسطي
الذي أضحى كما سنرى جوه المفضل.

في عام ١٩٠٣ أقيم في باريس وفي جناح مارسان التابع لقصر اللوفر، معرض ضخم للفنون العربية، ولقد أدهش الفن الاسلامي ماتيس الشاب الذي صرح أمام الناقد غين Guenne قائلاً: «لقد كان هذا المعرض درساً عميقاً لي علمني النقاوة والانسجام». وذكر الناقد، في مقالة عن هذه المقابلة نشرها عام ١٩٢٥[1] قائلاً «والحق فان ماتيس لم ينس هذا المعرض أبداً، ولقد تكرس في نظره نهائياً الرسم الإسلامي».

وفي عام ١٩٠٦ قام ماتيس بأول رحلة الى البلاد العربية، الى المغرب العربي الذي كان كما قال عنه لا يماري[2] «مقر جذب المصورين الغربيين منذ دولاكروا حتى رونوار»، هناك كان لقاء ماتيس حافلاً وشيقاً مع الشمس المغربية ومع الجمالية والتقاليد العربية التي ظهرت بلوحات تجمعت فيها فرحة الحياة كما يقول ديهل Diehel[3].

وفي بيسكرا وهي الفردوس القابع في جنوب الجزائر، والواحة الجاثمة في قلب الصحراء الكبرى، أقام ماتيس بعض الزمن، يتواجد مع روائع الخزف الاسلامي والنسيج العربي، الذي حمل منه الى باريس، والذي ملأ به أكثر لوحاته التي أنجزها عقب ذلك في كاليور بحماسة منقطعة النظير، وبخصب لا يصدق، مستفيداً من الدراسات والملاحظات التي سجلها خلال زيارته للجزائر، وموضوعها الطبيعة أو الطبيعة الصامتة، أو المرأة الوصيفة التي رسمها بأوضاع مختلفة، مستفيداً عند تخطيط حدودها من رشاقة الرقش العربي (الارابيسك)، وفارشاً المساحات الواسعة والخلفية بتزيينات تجريدية عربية، أو بتوريقات من صميم الصيغ العربية، مالئاً كل فراغ كما هو شأن التصوير العربي.

وفي عام ١٩٠٨ نشر في المجلة الكبرى La grande revue بيانه الشهير، والذي تضمن حسب تعبير دوريفال[٤] «هدرا للمعاني الموضوعية في سبيل عواطفه نحو الرقش العربي الملون».

لقد بحث ماتيس في البلاد العربية عن السحر وعن النقاوة وعن
الهدوء. ولقد تأثر بقوة بالمناخ العربي وبتقاليد العرب، التي كان 76
يتخبلها بكثير من الاسطورية. لقد أوضح رغبته الملحاحة هذه في
مقاله الشهير الذي حدد طريقته في التصوير فقال: «ان ما أسعى اليه
هو فن المثل والنقاوة والهدوء، الفن البعيد عن القلق أو الانشغال».

٣ ـ المعارض الفنية الاسلامية:

ثمة مناسبتان هامتان كان لهما في اثارة الاهتمام بالفن العربي على يد ماتيس أبعد الأثر، هما معرض ميونيخ ومعرض باريس للفن العربي الاسلامي. ففي عام ١٩٠٩ أقيم في ميونيخ معرض ضخم للفن العربي، فذهب إليه ماتيس مع صديقه الحميم الفنان البير ماركيه، حيث اطلع من جديد على نماذج رائعة في فن الخزف

الاسلامي وفن المنمنمات، ولقد أعلن في ذلك الوقت قائلاً: «لقد عثرت على تأكيد جديد لبحثي، لقد أبان لي فن المنمنمات الاسلامي كل امكانيات احساساتي»[٥].

كان تأثير المعرض الاسلامي في باريس عام ١٩١٢ على ماتيس قوياً أيضاً، فقد ترك هذا المعرض لديه انطباعاً قوياً دفعه الى التصريح قائلاً: «ان الكشف يأتيني دائماً من الشرق»[٥].

وكان قبل عام قد قام بجولة في المانيا ثم عاد إلى اسبانيا وأقام في اشبيلية، حيث الآثار العربية تملأ أرجاء البلاد.

لقد شعر ماتيس ان الفن الغربي قد استنفد أغراض الفن كلها، فأصيب بنوع من فقدان الأمل من ابتداع شيء يضاف إلى هذا التراث الكبير، وهكذا تخلى عن أكاديميته وأهمل لوحاته، وتملكته بعض العصابية فاستكان متحفزاً «كأنه يحاول فتح فصل جديد من وجوده الفني» كما يقول دييهل.

مضى ماتيس الى مراكش، وبقي هناك بضعة أشهر بين عامي
١٩١١ - ١٩١٢ ، حيث عثر حسب تعبيره على «راحته المبتغاة». 75
وبعد رجعة قصيرة عاد مرة أخرى بصحبة صديقه ماركيه وكاموان الى طنجة، «التي كان لها أبلغ الأثر على أسلوبه وتفكيره وعلى تطور فنه» كما يقول اسكوليه[٦].

وعند عودته عرض في صالة برنهايم في باريس مجموعة من لوحاته التي أنجزها في المغرب.

لقد كان تأثير الفن العربي على ماتيس واضحاً جداً، ولقد دون 76
موريس دوني الفنان الرمزي الشهير بعض انطباعاته خلال زيارته للمغرب العربي فقال: «في المقاهي المغربية وفي «مدينة» رأيت مصورين ذكّرني أسلوبهم بمدرسة ماتيس».

ولقد قال سامبا[٧]: «ان الموضوعات الرائعة التي استحضرها ماتيس من المغرب أكدت انصياعه للون الحي وللشكل المسطح وللرقش العربي، وبكلمة واحدة، لعناصر الفن الإسلامي الذي دعم فنيته حسب اعترافه».

وبعد عام ١٩١٧ أقام في نيس قريباً من المناخ العربي لا يمارس الا الموضوعات ذات الطابع والجو العربي. ولقد أكثر من تصوير الوصيفات خلال فترة طويلة تمتد بين عام ١٩١٨ ـ ١٩٣٠ حيث ترك ماتيس نفسه خلالها، «مع فرحة مشاعره العفوية» كما وصفه رينال. وفي عام ١٩٢٥ حضر ماتيس معرضاً آخر للفن الشرقي. ثم مضى عام ١٩٣٠ الى امريكا ماراً بجزر المحيط الاطلسي ثم أقام في وادي (فار) حيث أصيب ببعض الامراض، فأجريت له عمليتان جراحيتان خطيرتان عام ١٩٤١ ، ولكنه لم يقعد عن الانتاج رغم الاوجاع والعلل. وفي عام ١٩٥١ احتفل بافتتاح كنيسة الدومنيكان في فانس التي قام بتزيينها بنفسه. ثم مات عام ١٩٥٤ في نيس.

٤ ــ أسس فن ماتيس

ها نحن أولا قد استعرضنا سريعاً حياة ماتيس التي كانت دائماً لاصقة بالمؤثرات الحضارية والفنية العربية، بقي أن نعمد إلى ابراز لقائه الفني مع العرب، أي تحليل استعرابه الفني ان جاز التعبير.

لقد كتبت كثير من الموضوعات والكتب عن ماتيس، وكان هم المؤلفين والكتاب النظر إلى ماتيس من زاوية أوربية غربية، ونعتقد أنه لم يقبض بعد أن يقوم دارس بتقصي الفن العربي لدى ماتيس، ونحن سنحاول هنا ابراز ذلك ضمن حدود جد ضيقة. ولكن دراسة أثر العرب على فن ماتيس، أو اكتشاف الجذور العربية في فن ماتيس، ليس مبعثه التعصب العاطفي لفننا الذي نجهل عنه كثيراً من المميزات والخصائص. وليس هو دعوى باطلة كالدعاوي التي يتطاول اليها

البعض، وانما هو واقع أقره النقاد الغربيون، واعترف به الفنان نفسه، ولئن بقي صدى ذلك مكبوتاً، فلا يعني ذلك أن هذا الاثر لا يتضح لكل من استطاع دراسة مفهوم الفن العربي وخصائص فن ماتيس دراسة دقيقة. ونحن وقد عرضنا بعض خصائص الفن العربي، فلا بد هنا من استعراض أسس فن ماتيس.

75 لقد لخص ماتيس الطبيعة والمتاع، وكشف الغطاء عن سر الجمال بخطوط لينة عاطفة وبألوان نيرة. لقد ركز احساساته في يده، ثم أطلقها من خلال أصابعه لكي تتحول على اللوحة مشاعر وجدانية صادقة.

كثيراً ما صرح ماتيس مؤكداً «ان زياراتي للبلاد العربية ساعدتني على اتمام تحولي الضروري، وسمحت لي أن أتصل من جديد وبصورة جد ضيقة بالطبيعة، مما لم تحققه لي الوحشية ذاتها[٨]».

ثم ان اطلاع ماتيس على الفن العربي من خلال المنمنات الموجودة في المكتبة الوطنية في باريس، ومن خلال الخزف المحفوظ في المتحف الوطني للفنون التزيينية، ومن خلال الآثار التي عرضت في المعارض الكثيرة في أوروبا، كونت طريقته وأسلوبه في التصوير.

ولقد أصبح مؤكداً أن ماتيس كان يعيش بعمق حالات انجذاب نحو مظاهر وآثار الفن الاسلامي بل اننا لنتصور ماتيس وقد شعر دائماً أنه منسوب إلى الفن العربي، وان خياله الذي كان يمتد دائماً نحو العالم العربي، قد وجد أخيراً حقيقته.

ولكي نستطيع تفسير فن ماتيس، يتحتم علينا النظر إليه بعين ألفت الفن العربي وعرفته. ويجب ادراكه بفكر عاش روح الأمة العربية ومنطقها. إذا فعلنا ذلك فإننا نجد ماتيس وقد بعث من جديد فناً أصيلاً وعريقاً، ثم ألبسه ثوباً جديداً هو ثوب العصر الحديث.

لقد استمد ماتيس نسغه من هذا الفن، فن التعبير عن المطلق والسرمدي، الفن الذي لا يرتبط قط بأي الظروف أو الشروط العرضية.

وكما أبنا سابقاً، فمن المؤسف أن ماتيس لم يظهر بوجهه الحقيقي، ان ما أوجده من طراز مبتكر، لم يكن تلك المدرسة التي سميت اعتباطاً بالوحشية، بل كان نظاماً فنياً قائماً بذاته، قوياً وثابتاً لارتباطه بتقاليد عريقة.

لقد انقذ ماتيس نفسه من قتام المدينة وظلالها، هارعاً نحو الهواء الطلق، نحو الشمس الساطعة اللافحة حول المتوسط، هناك اكتشف اللون النيّر، هناك عاش سعادة الهدوء وصوفية الوجود.

٥ ـ الاستعارة عند ماتيس تقابل التصحيف في الجماليةالإسلامية:

يمتاز فن ماتيس كما يقول كاسو[٩] بالحذف والابدال والمجاز والتعادل. هذه هي العناصر الاساسية لاسلوبه، لقد عبر عن الطبيعة والاشياء عن طريق (استعارة)، واختصر العالم والمتاع بمجموعة دقيقة من الاشارات التشكيلية. وكثيراً ما كان يلفت انتباهه استاذه غوستاف مورو قائلاً: «انك ماض في تبسيط التصوير» ولقد صدق ما قاله مورو.

77

والواقع أن ماتيس كان السابق لفهم الفن العربي وكشفه وتطويره، ولقد كان القادر على تعميمه والتعريف به في العامل أجمع متخطياً جميع العنعنات والعصبيات. يندر أن يكون من بين لوحات ماتيس وموضوعاته ماله صلة بالعرب، ان بالموضوع أو بالاسلوب والجمالية. فلنقارن مثلاً بين لوحته «عارية زرقاء» ذكرى مدينة بيسكر وبين قطعة من صحن الخزف من العصر الفاطمي الموجودة في المتحف العربي في القاهرة اننا نجد فيهما نفس الشكل، نفس التخطيط، نفس التصحيف

والتحوير. ولنأخذ أيضاً لوحته «فرنسا ١٩٣٩» لكي لا نبتدىء بالكلام عن احدى «وصيفاته» ولندرس هذه اللوحة بإمعان. انها مجرد امراة ذات نظرة غامضة جالسة على مقعد، ولكن الصورة تبدو لنا لأول وهلة وكأنها صيغة من صيغ الفن العربي. فالرداء أشبه بورقتين متناظرتين تنتهيان بيدين أشبه ببرعمين، والقميص الداخلي كأنه شجرة نخيل، وجميع توابع الخلفية والمقعد تزيينات عربية محضة «ارابيسك». هنا تبدو محاولة ماتيس في ابتعاد عن الاجهاد والهم والمسؤولية الذهنية كما يقول هو. ان الفن لدى ماتيس كشأنه عند العرب، هو الفرح والايقاع والنغم. ولم ينقطع ماتيس رغم آلامه عن التعبير عن الفرح الذي أحسه وحفظه في البلاد العربية حيث قضى: «أجمل لحظاته المغربية» كما يقول.

وهكذا فإن الشكل، سواء أكان مجرد تزيين أو رمز أو استعارة، يبقى صيغة الجمال الفني المحض.

لم يصور ماتيس لكي ينقل متاعاً أو منظراً، أو لكي يعبر عن فكرة أو ليترجم عن شعور، بل كان يعبر عن الجمال، كما قال رونيه هويغ.

لنأخذ أيضاً لوحة «وجه تزييني على خلفية تزيينية»، في هذه اللوحة نقابل عالم الشرق بتمامه، رائحة بشرته السمراء المحترقة بشمس الصحراء، وقبل ذلك نرى الطريقة العربية «روعة الالوان، رشاقة الرقش، بساطة التجريد». ويوضح ماتيس ذلك بقوله: «ان البساطة في فني تعود للرقش العربي، فلكي أستطيع تصوير امرأة مثلاً، فإنني أكثف دلالة هذا الجسم ساعياً وراء الخطوط الاساسية».

ان ماتيس الذي اكتشف في البلاد العربية النور والبساطة والهدوء وسعة الحياة، وجد هناك الغذاء الصحيح لفنه الذي استمد منه حتى آخر يوم من حياته.

ولقد حملت لوحات ماتيس العديدة، وخاصة منها لوحات الوصيفات، سر ماتيس كما يقول دييهل: «انها الاستعارة التي تفسر المنحنيات الخارقة لدى الوصيفة، انها الخط الذي لا يمكن تقليده». ويتساءل دييهل: «ولكن هل الاستعارة الا الرقش العربي؟». لقد أوضح ماتيس نفسه دور الرقش العربي (الارابيسك) في فنه، وأبان كلفه به عندما كان يجيب الناقد فيرده قائلاً[١٠]: انني أحب الرقش العربي لأنه الوسيلة المركزة للتعبير بمختلف الوجوه».

٦ ـ ثورة ماتيس على الفن الغربي:

لم يعد الشكل غاية لدى ماتيس، لقد أصبح وبكل بساطة مجرد مساحات وليس حجماً، انها مساحات للون والضياء محاطين بتلك الخطوط السوداء الواضحة، والتي اعتاد الناس أن يطلقوا عليها تسمية الرقش العربي (ارابيسك)، ولقد أصبح من مهام هذه الخطوط تلخيص جميع عناصر الموضوع والتعبير عنها.

في لوحته «المغاربة» وهي موضوع مستوحى من زياراته الى البلاد العربية، نلاحظ بجلاء هذا التوزيع اللوني المسطح الذي يكاد يقرب من التجريد، اذ أن الاشياء تكاد تكون مختفية وراء الموضوع، ولقد وجه الى ماتيس كثير من النقد لعدم اهتمامه بالشكل، فكان يقول: «انني أجيب كل قائل من انني لم أصور النساء كما أراها إنه اذا اتفق
75 لي أن أقوم بالنقل فخير لي ألا أصور. قبل كل شيء انني لا أخلق امراة، انني أنهي لوحة».

في الطبيعة العربية كما في الفن العربي، ليس من مكان للحجم والبعد الثالث أيضاً. فالنور الساطع الذي يمحي الظل ويتركه أزرقاً دون قتام، يتطلب الخط الفاصل لكي يبرز بقايا الشكل بعد أن تلاشى بعده الثالث. وهكذا الأمر عند ماتيس فلقد أصبح الشكل مسطحاً يدين الى الخطوط المحيطة وإلى الالوان في ابراز معالمه الباهتة. في

لوحته «آسيا» وهي امرأة فاتنة أيضاً ذات عينين حالمتين، نلاحظ كيف ينمحي الحجم ويضحى مساحات مسطحة مخصصة للالوان الصفراء والبيضاء والبنفسجية والخضراء والزرقاء. تحددها من هنا وهناك فواصل سوداء نقية.

أصبح ماتيس في أكثر لوحاته ان لم نقل في جميعها، لا يقيم وزناً الا لبعدين فقط، العرض والارتفاع. وكان هذا مدعاة لنعته بالمزين، تماماً كما وصف الفنان العربي، ولكن ماتيس كان يدافع بيأس قائلاً: «هذا هو عطاء جيلي المعاصر» مكرراً بذلك ما قاله قبله المقريزي بأجيال. لقد أراد ماتيس أن يكون صادقاً مع حقيقة التصوير كما كان شأن العرب. ان تصوير العمق يعتمد على خداع البصر، وهو لا يستقيم الا بالفراغ.

76 أما فيما يتعلق باللون فلقد حافظ ماتيس دائماً على ما اكتسبه من زياراته الى المغرب والجزائر. فلقد كان تأثير الشمس الساحق على الأشياء والالوان يدفع العرب لاختيار ألوان حية ساطعة وكثيفة، وهي الالوان التي شكلت لوحات الوحشيين وعلى رأسهم ماتيس.

لم تكن ألوان ماتيس هي ألوان الانطباعيين التي اكتشفت بواسطة علماء أمثال روود وشيفرول، بل كانت ألوان غريبة، ليست هي ألوان الطبيعة المظللة في باريس، وليست هي ألوان المرسم العاتمة.

«ان ألواني (كما يقول ماتيس)، لا تعتمد على أية نظرية علمية، انها تعتمد على ملاحظاتي التي قمت بها في بلد النور، وتعتمد على مشاعري».

وهكذا ارتبط «استاذ الشمس» كما يسمونه، باللون الازرق الشفاف الذي يقابل النور الساطع في المشاهد العربية. ففي لوحاته «بستان مغربي» «اناناس وطنجة» «منظر من خلال النافذة» «الرداء

البنفسجي»، نرى الظلال الزرقاء تهيمن على أجزاء اللوحة لكي تترك فتحات للضياء يخترق منها الخطوط والالوان.

ولكن ليس المهم لدى ماتيس أن يعتمد على لون الظل تاركاً التأليف والمجاورة بين الالوان مما اكتسبه من الفن العربي، فالأسود إلى جانب البرتقالي، والازرق مع الأخضر والاسمر مع الأصفر هي تآليف عربية نراها واضحة في أكثر لوحاته، منها «فتيات وراءهن حاجز مغربي» ومنها «داخل ستار مصري» و «زولما» كما نراها نحن في الاشغال التطبيقية، كالأردية والبسط وأشغال القش والخزف وغيره.

ولكن اللون الذي امتاز به ماتيس هو لون النور، اللون المضيء الذي تخترقه أشعة الشمس. في لوحة «باب القصبة» نلاحظ التوافق الدقيق بين توابع اللون الزهري مع مشتقات الازرق، كما نلاحظ النور البارز وكأن اللوحة مرسومة على زجاج. وفي لوحة أخرى منظر من طنجة، نرى الالوان أكثر كثافة. ان اللون كما يقول ماتيس مخصص للتعبير عن النور، ليس نور الطبيعة ولكن النور الذي يوجده حس الفنان.

٧ ـ التكرار والتوازن:

العنصران الرئيسيان اللذان يميزان فن ماتيس واللذان يربطانه بشدة بالجمالية الإسلامية هما التكرار والتوازن.

انه من المعلوم أن الرقش العربي الارابيسك يعتمد بالدرجة الأولى على صيغ معينة بعضها مأخوذ عن النبات وبعضها تجريدي لا يحمل أية دلالة، وكانت هذه الصيغ مبنية على أصول جمالية أولية هي التناسب والتقابل. ولكن الذهن العربي الإسلامي الذي يميل الى الامتداد نحو المطلق كما يقولون، يعمد في كثير من الاحيان، ان في فكره أو في دينه أو في فنه، الى تثبيت الايقاع، وإلى الحفاظ على

جواب القرار، والى التكرار المبني على عقيدة أظهرناها في بحث سابق.

تأتي فكرة التوازن عن مبدأ الحفاظ على جواب القرار هذا، ولقد ضمن الفن العربي لنفسه في ذلك كثيراً من الثبات، ذلك أن الجمال يعتمد في صميمه على قوانين الرياضة والهندسة وان التناظر والتوازن هما «الكمال الهندسي» كما يقول (غايّه)، وهما في نظر ماتيس «الاهرام الراسخ يفرض ذاته على القرون». وهكذا فإن ماتيس رغم كل ما يقال عن محاولاته في الغروتسك أو التشويه، لم ينفك يعالج الصورة بكل تأن لكي يصل الى نقطة التوازن هذه. وفي لوحاته العديدة نلاحظ ذلك جلياً، بل في بعضها نرى الموضوع كله وكأنه صيغة بسيطة من صيغ الرقش العربي. ومثال على ذلك، لنذكر لوحة «وجه تزييني» ولوحة «فرنسا» ولوحة «قميص روماني» وتذكرنا هذه الموضوعات بالصيغ غير الشخصية للفن العربي.

هذا هو ماتيس الذي تغير وجهه الفني منذ عام ١٩٠٣ وأصبح عربياً في أسلوبه حتى آخر لحظة من حياته أي خلال خمسين عاماً. وليس هذا هو المهم، المهم أن ماتيس قاد تياراً عريضاً في الفن، هو تيار الوحشية، هذه التسمية التي أطلقها فوسيل[١١] دون أن يقصدها، بل كان يقصد تماماً الفن العربي، ففي مقاله نفسه الذي نشره عام ١٩٠٦ ذكر أن هذا الفن (يقصد فن الوحشيين) هو من الشرق». ولكن لئن سار الوحشيون في اتجاهات مختلفة، فإن ماتيس بقي محافظاً على خطه العربي وسار من خلفه أتباع ذوي شأن نذكر منهم، كافايه Cavaillés، وليموز Limouse وبريانشون Brianchon 67
الذين عرفوا جميع مصادر ماتيس وآمنوا بها.

والشيء الذي نتمناه، أن يكون ماتيس قد أثار لدى الفنانين العرب بعض الشعور القومي الذي يدفعهم الى تبين فنهم والرجوع اليه لاحيائه وتطويره على غرار ما تم لماتيس ولغيره من كبار الفنانين في

العالم، ممن أدركوا أن الفن العربي هو المنهل السرمدي للفن في 30
عصور عديدة، ومنهم دولاكروا وديهودنك وشاسيريو وفيرنيه، ومنهم 39
أتباع النابية والوحشية وبعض التكعيبيين، ومنهم بيكاسو نفسه، 70
والفنان السويسري الالماني الشهير بول كلي.

هوامش الفصل التاسع

(١) مجلة L'art Vivant. عدد ١٥ أيلول - ١٩٢٥ باريس.
(٢) في كتابه عن الوحشية ص ٩٠ ، السابق الذكر.
(٣) في كتابه عن ماتيس ص ٥٨ .
(٤) انظر ص ١٣٣ B. Dorival: Les peintres du XX^{e} siécle T. 1.
(٥) انظر كتاب ديبهل ص ٥٨ الآنف الذكر.
(٦) انظر ص ١٠٧ R. Escholier: Matisse, ce vivant.
(٧) انظر M. Sembat: Matisse et ses Oeuvres.
(٨) انظر: الحوار الذي أجراه ترياد Tériade في مجلة «Arts News» عدد ك١ - ١٩٥٢ .
(٩) في مقاله «طريقة ماتيس» J. Cassou: La methode de Matisse.
(١٠) انظر A. Verdet: Prestige de Matisse. P. 42.
(١١) انظر مجلة «Gil Blas» ١٩٠٨

الفصل العاشر

عالم بيكاسو الاندلسي

١ ـ العرب في الاندلس.
٢ ـ تسمية التكعيبية.
٣ ـ الفن الافريقي والفن الحديث.
٤ ـ التصحيف عند بيكاسو والعرب.
٥ ـ لوحة آنسات أفينيون.

عالم بيكاسو الاندلسي

١ ـ العرب في الاندلس:

عند الحديث عن حضارة اسبانيا، أو عن أي مظهر من مظاهر الابداع في اسبانيا، فإنه قد يكون من الصعب اغفال اسبانيا الاندلسية، حيث حكم العرب زهاء ثمانية قرون، ذلك لأن تأثير العرب في اسبانيا كان جذرياً بعيد المدى، حتى ان غوستاف لوبون قال في مؤلفه الضخم عن حضارة العرب: «إن اسبانيا كانت عديمة الحضارة قبل العرب، وانها بوجود العرب وصلت الى ذروة الحضارة الزاهرة، وأنها بعد العرب عاشت انحطاطاً عميقاً».

وليس من يجهل أثر العرب في اسبانيا في مجال الفن، فإن الشواهد المتروكة من قبلهم والآبدة حتى اليوم، كجامع قرطبة من القرن الثامن، مأذنة جامع اشبيلية (الجيرالدا) من القرن الثاني عشر، وقصر الحمراء في غرناطة من القرن الرابع عشر. وغيرها، هذه الاوابد هي سجل حافل للنهضة الفنية التي وصلت اليها اسبانيا في عهد العرب.

وفي مجال العادات والعلوم والاقتصاد، فقد كان أثر ذلك واضحاً حتى يومنا هذا، ولقد تحدث دوزي وكاردون في ذلك بموضوعية مدعمة بالشواهد وبإسهاب.

أما في مجال اللغة، فإن كلمات كثيرة جداً، ما زالت تستعمل في اللغة الاسبانية المعاصرة هي من أصل عربي. ولقد قام كل من دوزي وأنغلمان بتأليف معجم يتضمن الكلمات الاسبانية المشتقة من العربية، وكذلك فعل بالاسيوس فلقد جمع في مؤلف واحد أكثر الالفاظ الاسبانية الشائعة الى جانب أصلها العربي.

في هذا الجو العربي الذي ما زال مخيماً حتى اليوم على اسبانيا، وفي «مالقا» التي بقيت عربية طيلة الحكم العربي، والتي تمتاز بآثار وصناعات عربية ما زالت قائمة حتى الآن، والتي يطلعنا عليها بصورة واضحة مفصلة في كتاب روبلس (مالقا الاسلامية) الصادر عام ١٨٨٠[١].

100 في مالقا وبالقرب من القصبة Alcazaba وهي القلعة العربية الباقية حتى اليوم ولد «بابلو رويث بيكاسو Pablo Ruiz Picasso» عام ١٨٨٠ ونشأ حاملاً معه بذرة الاجداد، شأنه شأن سلفادور دالي وجوان غري اللذين يفتخران بنسبهما الى الحضارة العربية. ولعل ما قاله المؤلفون الذين اختصوا بالكتابة عن حياة بيكاسو مثل زرفوس وكاسو، عن قرابته للعرب، يؤكده ما ورد في بحث دولوره الذي خصه للحديث عن بيكاسو وعلاقته بالشرق المسلم[٢]، دون أن ننسَ أبو للينر Apollinaire وهو الكاتب والشاعر والصديق الحميم لبيكاسو، عندما قال كلمته المشهورة: «لا نستطيع نكران سلالة بيكاسو الإسلامية».

101 إذا أردنا اعادة النظر في تسمية بيكاسو Picasso، وجدنا أن هذه الكلمة تكاد تكون من أصل غير اسباني، ذلك أنه لا يوجد قط في اللغة الاسبانية S S مضاعفة. ولذلك فإننا نزعم أن هذه التسمية، وهي اسم أمُه سليلة الاندلسيين، محرفة عن اسم عربي، ومن المحتمل أن هذا الاسم هو «بي قاسم» وذلك للاسباب التالية:

١ ـ ان اسم ابو قاسم أو أبو القاسم كان شائعاً جداً لدى العرب الاندلسيين لأنه كنية الرسول العربي، ولقد ترجم الاسبان هذا الاسم دائماً مع بعض التحريف، فأصبح Aboulcasis في كثير من الاحيان.

٢ ـ ان تخفيف التسمية وجعلها بو قاسم أو بي قاسم أو بلقاسم كان شائعاً أيضاً، وما زال متبعاً في شمال افريقيا حتى اليوم.

٣ ـ ان تحريف الاسماء العربية عند تداولها باللغات الاجنبية بلغ في بعض الحالات حداً بعيداً مثل ابن رشد Avéroés، وابن سينا Avicenne والقصر Alkazar (اسم فنان اسباني) لذلك فإنه من المحتمل جداً أن يكون أصل كلمة Picasso هو Bicassom. ولا بد لدعم هذا الرأي من اثباتات أخرى.

٢ ـ تسمية التكعيبية:

عندما ابتدأ جورج براك في نهاية عام ١٩٠٧ التحول عن الوحشية الى التكعيبية، كان ذلك دعوة مجددة الى الذهنية الابولونية الغربية والى الجمالية العقلية الهندسية. ومن الناحية التقنية كان قصده أن يخفف من شأن اللون لصالح الشكل، وأن يركز اهتمامه على الحجم بالاضافة الى الخط، على خلاف الوحشية التي اهتمت باللون فقط ولم تهتم بالحجوم والابعاد. وهكذا ظهرت أعمال براك الاولى وقد تصلبت الاشكال فيها حتى بدت هندسية لا فرق في بنيتها، فالورقة هي كالجدار وكجذع الشجرة أيضاً. ولقد قال لوي فوسيل[٣] بصدد هذه الأعمال «ان السيد براك يختصر كل الأشياء.. الى تخطيطات هندسية، والى مكعبات». وهكذا أصبحت كلمة مكعبات التي سبق أن أطلقها أيضاً ماتيس أثناء تحكيمه لاعمال براك، هي عنوان هذا الاتجاه الهندسي الفراغي في بدايته.

ومما لا شك فيه أن الأمر لم يكن عبثاً عند براك أو عند بيكاسو الذي مضى في الاتجاه نفسه، فلقد بدت التكعيبية تعبيراً طبيعياً عن

النزعة العلمية التي تضخم انتشارها في هذا القرن. فبعد أن كانت العلاقة النسبية في جسم الانسان مقياساً جمالياً في العمارة والنحت والتصوير، أصبحت الاشياء، ونتيجة التدقيق في علم المنظور، ورغبة في العودة بالطبيعة الى صفتها المجردة، أشكالاً هندسية مجردة كالمخروط والكرة والمكعب. ولم تكن التكعيبية بهذا المعنى انقلاباً غريباً في تطور الفن الغربي الذي قام على العلم دائما، بل ان الفنان التكعيبي أشبه بالعالم المخبري يقوم بعمليات التركيب والتحليل وفق معطيات قبلية ثابتة.

لقد بالغ التكعيبيون في موضوعيتهم فلم يرسموا الأشياء مكعبة وحسب كما يمكن أن ترى من جانب واحد، بل أرادوا رسمها مع جميع جوانبها كما هي في الواقع. ولكن هذا الاتجاه أخرجهم عن حقيقة الاشياء موضوع تصويرهم. بل لقد دفعهم الى التنكر كلياً للشيء بذاته. لقد قال براك: «لا يسعى المصور لاعادة انشاء قصة بل الى انشاء حدث تصويري». وهكذا فلقد فقدت مشاهد الطبيعة الصامتة التي أقبل عليها براك وبيكاسو صفتها وحيويتها وأصبحت على أيديهما أشياء لا علاقة لها بالحياة، أما الانسان فلقد أصبح وجهاً مشتتاً مشعثاً لا أبعاد له ولا نفس، بل شكلاً جديداً بعنوان غريب.

خلال عامي ١٩١٠ - ١٩١٢ بلغ تفكيك الشكل عند براك 107
وبيكاسو حدود العدمية أو التجريدية، ولكنهما لم يتجاوزا هذه الحدود. وحتى عام ١٩١٤ فلقد حاولا الافادة من بعض العناصر في تركيب موضوعاتها، واستغلا الكتابة في ذلك فكانت عناصر زخرفية من جهة، ورابطة مع الواقع من جهة ثانية، ثم ذهبا الى أبعد من ذلك، إلى لصق الاوراق المقصوصة من الصحف أو الملونة، ثم يطبعان عليها بعض الخطوط والبقع اللونية، ولقد ساعدهما هذا الاسلوب على الانتقال من المرحلة التحلية الى المرحلة التركيبية، وفيها قاما بالتعبير

عن الحس بالفراغ، وذلك عن طريق الاعتماد على عناصر جد أولية كشريطين من الورق بلونين مختلفين.

ولقد نهج دولوناي Delaunay وليجيه Leger نهج التكعيبية، ولكنهما لم يهملا اللون ولم يتجاوزا الشكل كثيراً. واتبع التكعيبية عدد كبير من الفنانين من أمثال جوان غري Gris وفيلون Villon وأخوه مارسيل دوشان Duchamps ولافرزناي Fresnay وأندره لوت Lhote وكان لكل منهم طابعه المميز ضمن حدود التشكيل الهندسي.

٣ ـ الفن الافريقي والفن الحديث:

إذا أردنا حصر اهتمامنا الآن بفن بيكاسو، فإننا نلاحظ بجلاء قرابة هذا الفن من الفن البدائي.

والاهتمام بالفنون التي تسمى بدائية، كان مبعثه دائماً البحث عن فن أكثر أصالة وأبعد ارتباطاً بتقاليد الانسان. ومما لا شك فيه أن غوغان بما اكتشفه في جزر الانتيل وفي تاهيتي، كان بداية مشجعة للاهتمام بمثل هذه الفنون الاصيلة. ولعل اهتمام عدد من الفنانين المعاصرين له، مثل فان غوغ حتى بونار بفن الطبع الياباني، كان من مظاهر هذا التعلق. ولكن منذ أن اكتشف فلامنك Vlamink عام ١٩٠٥ الفن الافريقي، والذي أخذ مكانه عند ماتيس Matisse وديران Derain واستقر أخيراً عند بيكاسو وبراك Braque، فإن طريقاً جديدة قد انفتحت أمام الفن الحديث، أدت إلى إعادة النظر بقوانين الفن الكلاسي، بل وبقوانين الجمال ذاتها.

أمام لوحة آنسات آفينيون Demoiselles d'Avignon نقف وجهاً لوجه أمام صيغ جديدة للجمال الانساني، تتنافى الى أبعد حد مع صيغ الجمال التقليدي، وكان هذا ضربة قاصمة موجهة الى جميع المبادىء التي اعتمد عليها الفن حتى ذلك الحين.

ومما لا شك فيه، أن الفن الافريقي سيطر بسرعة على أساليب الفنانين في بداية هذا القرن، كان إلى حد بعيد انتصاراً على جميع القواعد الجمالية والفنية التي كانت سائدة حتى نهاية القرن التاسع عشر، والتي كانت تعتمد على المعادلات الرياضية في نسب الانسان، وعلى جمال الصورة. فلقد كثر الحديث عن مرحلة الفن الزنجي في حياة بيكاسو، إلا أننا نستطيع أن نقرر هنا أن بيكاسو في الواقع لم يتأثر بشكل فن النحت الزنجي[٤]، وإنما بمفهومه القديم الظاهر، في الفن الافريقي الاسلامي الذي انتشر في بلاده زهاء ثمانمائة عام، والذي حمل تلك الخصائص التي تبناها بيكاسو واختص بها، وأهمها تجريد الشكل الانساني من ملامحه الطبيعية، واظهاره بملامح جيدة.

99 ومن المؤسف أن المؤرخين حاولوا دائماً البحث عن جذور فن
100 بيكاسو في الفن الايبيري، أو في الفن المصري القديم، أو الفن الافريقي. ولكن جميع الدلائل تؤكد أن بيكاسو كان متأثراً أيضاً وإلى أبعد حد بجمالية الفن الاسلامي العربي.

ولقد أيدت ذلك غيرترود ستاين Gertrud Stein الكاتبة الامريكية وصديقة بيكاسو، بقولها[٥]: «يجب أن لا ننسَ أبداً أن الفن الافريقي ليس ساذجاً، بل هو فن أصيل، يرتكز على تقاليد شديدة الارتباط بالحضارة العربية، لقد أوجد العرب ثقافة وحضارة الافريقيين، وهكذا فإن الفن العربي الذي كان غريباً بالنسبة لماتيس، أضحى بالنسبة لبيكاسو الاندلسي، شيئاً أليفاً واضحاً ونامياً».

٤ ـ التصحيف عند بيكاسو والعرب:

وبمقارنة بسيطة بين بعض أعمال بيكاسو، وبعض الرسوم العربية، تتضح لنا القرابة المدهشة بين تحريفات بيكاسو وبين تجريدات الفن الاسلامي.

فلوحة الجاموس الموجودة في كتاب «عجائب المخلوقات» للقزويني تحمل نفس المبادىء التي نهجها بيكاسو في صورة «الصداقة» وفي صورة «آنسات آفينيون».

ومما يؤكد رغبة بيكاسو في تحريف الأشكال وأبعادها عن أصولها، محاولاته في تغيير معالم لوحة دولاكروا المسماة «نسوة الجزائر». ولعله كان في ذلك يسعى إلى إعادة الموضوعات العربية إلى أسلوب الفن العربي، كما يعتقد زيرفوس. فخلال عام ١٩٥٤ وعام ١٩٥٥ كانت لوحة «نسوة الجزائر» موضوعه الذي كرره خمسة عشر مرة، وكان يقول في كل مرة «لا ليست هي بعد».

وهكذا فإن التقاء بيكاسو مع الجمالية الاسلامية يكمن في محاولة 107
التصحيف التي يقوم بها كل منهما. والتصحيف في الاصل هو نتيجة تلك النظرة الحدسية للأشياء، تلك النظرة التي تجرد الأشياء من جميع غلافاتها المألوفة للعثور على روح الشيء وجوهره، وبذلك يسهل الاتصال بهذه الروح بعيداً عن التزامات الواقع الحسي. ولقد أراد الفنان العربي الشرقي، أن تكون علاقته بهذه الروح مباشرة. أراد أن يدخل في أعماق هذه الروح ويندمج بها اندماج المتصوفين. ولذلك فإن الفن الإسلامي لم يترك من معالم الانسان في فنه الا القليل، واحتفظ فقط بالصورة المجردة لذلك الوجد أو الاندماج بالمطلق وبالله. أما بيكاسو فإنه إذا أزال أكثر الصفات الحسية للكائن الحي، إلا أنه لم يتخل عن معالم الوجه البشري نهائياً، فلقد بلغتا التعرية لديه أقصاها، ولكنه استبقى ذكرياته القديمة جداً عن الانسان في جميع أعماله.

لعل الدافع في نسيان الانسان نهائياً عند الفنان العربي المسلم هو منع التشبيه الذي انتشر كتقليد في أكثر البقاع الاسلامية.

على أننا نعتقد أن المنع انما يتناول تصوير الله، ذلك أن الله عند الاسلام لا شبيه له وهو فوق التصور والتصوير، وعندما يحاول الفنان

العربي الاشارة الى القوة الالهية الوحدانية، عن طريق التشكيلات الجاذبة والنابذة، فإنما لكي يشير الى علاقة تلك القدرة بالانسان، وليس لكي يدل على صورة الله في ذاته. ولهذا فإن الفنان العربي يجانب دائماً رسم البعد والعمق، لأن ذلك دلالة على المطلق والروح الخالدة، ﴿**ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي، وما أوتيتم من العلم إلا قليلا**﴾ ١٧/٩٥.

لعل بيكاسو، مع ارتباطه بالشكل الانساني، قد حافظ في أسلوبه *108*
المتأخر على تجنب تصوير العمق، بل انه سعى الى تبسيط الحجم
الانساني عن طريق تصوير جميع جوانبه بوقت معاً، مما تفرع عن
الطريقة التكعيبية التي ابتكرها. ولقد أيد هذا الالتقاء دولوره[٦] بقوله: *102*
«لقد قدم الفن التكعيبي وخاصة فن بيكاسو البرهان على وحدة أواصره مع الفن الشرقي الاسلامي». وتبدو هذه الاواصر بصورة خاصة في الخط العربي، كما في منبر القيروان المصنوع في نهاية القرن التاسع وقد حفر عليه آيات من الخط العربي المسمى بالكوفي الذي يعتمد على ترتيبات هندسية مسطحة. وكما في الرسوم التي نراها على البسط والسجاد الشرقي الاسلامي، حتى أن لوحة «البهلوان» لبيكاسو أو لوحة «امرأة ورجل» تكاد تكون جزءاً من هذه الرسوم.

٥ ـ لوحة أنسات آفينيون:

على أنه لا بد من اعادة النظر في لوحة «آنسات آفينيون» للتأكد أن الفن العربي (أو ما يميل الغربيون الى تسميته بالافريقي، شأنهم عندما يطلق على سكان المغرب العربي برمتهم اسم الافريقيين الشماليين Les Nord Africains) كان له تأثير واضح على بيكاسو، ابتدأ من هذه اللوحة الشهيرة.

كانت بداية تأثر بيكاسو بالفن العربي عام ١٩٠٦ ، وكان لماتيس فضل توجيه انتباه بيكاسو الى أهمية هذا الفن[٧] الذي يختلف عن الفن الزنجي في أواسط افريقيا والذي يقوم على بعض النماذج النحتية الخشبية وأغلبها أقنعة بشعة التعابير. ذلك أن بيكاسو ـ وكما يعترف[٨] ـ كان يتردد خلال خريف ١٩٠٧ على متحف السلالات (الاتنوغرافي) في التروكاديرو بباريس، لكي يدرس معالم الفن العربي في المغرب العربي. ولعله درس هذا الفن من خلال بعض المخطوطات العربية في المكتبة الوطنية في باريس.

ومن الواضح أن الجزء الأيمن من اللوحة مختلف عن الأيسر ويتضمن الصورتين العموديتين، العليا امرأة تخرج من وراء الستار، والسفلى امرأة جالسة، ولقد أجرى بيكاسو عليهما كثيراً من التعديل، وليس بالامكان معرفة تاريخ انتهائها. ولئن اعتقد بعض الكتاب أن صورة النسوة الثلاثة في أيسر اللوحة، تحمل خصائص الفن الايبري الذي درسه بيكاسو من خلال التماثيل في اللوفر، فإنه ليس من جدال كما يقول هربرت ريد، من أن الوجهين اليمينيين رسما بتأثير الفن الافريقي. وأن بيكاسو قد أجرى على هذين الوجهين تجاربه الكاملة في فهم الفن العربي، وقد تكون تجاربه هذه قد تكاملت عندما أعاد تصوير لوحة «نسوة الجزائر». ويجب أن نلمح هنا أن صورة «آنسات آفينيون» كانت انعطافاً في فن بيكاسو نحو الفن الاسلامي الافريقي الذي أدى إلى التكعيبية، فهي نقطة تحول بالنسبة لكثير من الفنانين المستشرقين المعاصرين له، مثل ماتيس وبول كلي وجوان غري. فخلال الأعوام ١٩١٥ حتى ١٩١٨ كان ماتيس مندمجاً بالجمالية التكعيبية التي تجلت في كثير من لوحاته المستوحاة من البيئة العربية، ففي لوحة «المغاربة أثناء الصلاة» ١٩١٦ ، كان هم ماتيس أن يصور موضوعاً عربياً بأسلوب هندسي مستوحى من الرقش العربي، كما يؤكد رينال[٩].

كذلك شأن كلي Klee، فلقد صور بعض اللوحات المستوحاة
بصورة خاصة من التكعيبية مثل «تكريم بيكاسو» والتي تتقارب في
أسلوبها مع أسلوب بيكاسو التحليل في ذلك الوقت. على أن البيوت
الصغيرة العربية المكعبة كما يقول سان لازارو[١٠] قد أوحت الى كلي
بنمط من التكعيبية أكثر عروبة، كما في لوحة «حي لم يتم» ١٩١٤
و «التأثير» ١٩١٥ و «مدينة عربية».

وثمة رأي يقدمه دولوره[١١] يفسر به التقاء التصحيف عند 107
بيكاسو بالتصحيف في الفن العربي التشبيهي والذي جاء عن
معتقدات سادت في بعض العهود الاسلامية وكانت تمنع تصوير
الاحياء، لما في ذلك من تجاوز لسلطة الله الخالقة، ذلك لأن الله عند
المسلمين هو الخالق البارىء المصور، أي هو المبدع الأوحد، ولم يكن
لعباده أن يرقوا الى مرتبته، وقد فسر ذلك على شكل انذار، ان الله
يوم البعث يطالب المصورين بمطلب مستحيل، وهو أن يبعثوا الحياة في
الرسوم والصور والتماثيل التي أنجزوها، وعندما يعجز المصور عن
اطاعة الله في أمره، فإنه يستحق العذاب الشديد. وقد ورد هذا الرأي
على شكل حديث «يعذب المصورون يوم القيامة» وفي حديث آخر 108
«يقال لهم أحيوا ما خلقتم».

وهكذا فإن الفنان العربي سعى الى اخفاء مخلوقاته، فلا يستطيع
الله يوم القيامة التعرف على هيئتها البشرية، لقد كان يسعى إلى ازالة
الصفة البشرية أو إلى تغليفها بقناع يحجب شبهها بالانسان
والمخلوقات. وهذا ما دعا دولوره Delorey لأن يقول[١١]: «إنه لمن
الملاحظ أن ثمة أسباباً مشابهة لتلك التي عند المسلمين كانت وراء 113
التكعيبية. ففي اللوحات التي يغلب عليها التحوير، والتي لا تكاد تبين
فيها ملامح الموضوع الاساسي، فلا نتعرف على القيثارة أو على 114
المشرب أو على الزجاجة أو على شبح انسان، إذ تصبح أشكالاً من
الوهم في عالم لا نستطيع رغم كل شيء أن نتجاوزه».

(١) انظر أيضاً: نفح الطيب للمقرّي، ج١ ص ٧٣ - ٧٤ .

(٢) نشر البحث في مجلة Gazette des Beaux Arts عام ١٩٢٥ .

(٣) انظر مجلة «Gil Blas» عدد ١٤ - ت٢ - ١٩٠٨ .

(٤) انظر مجلة Arts العدد ٨٦١ ، آذار ١٩٦٢ الموضوع الذي كتبه بهذا الصدد أوليفيه داللون O. Dallon.

(٥) ذكره اسكوليه في كتابه عن ماتيس، ص ٧٤ .

(٦) انظر مقاله في مجلة .Gazette des Beaux Arts

E. DeLorey: Picasso et l'Orient Musulman - 1925

(٧) انظر صفحة ٢٥٧ . H. Read: Histoire de la peinture moderne.

(٨) جواب على سؤال ورد في كتاب H. Barr عن بيكاسو نشر في نيويورك عام ١٩٤٦ .

(٩) انظر كتابه «التصوير الحديث»، ص ٢٠٠ .

(١٠) في كتابه عن «كلي» ص ٢٠٥ .

(١١) انظر البحث الوارد ذكره.

الفصل الحادي عشر

السريالية بين الشرق والغرب

١ ـ الدادائية في زوريخ.
٢ ـ المستقبلية في ميلانو.
٣ ـ ما هي السريالية.
٤ ـ اللامادية في الجمالية الاسلامية.

السريالية بين الشرق والغرب

١ ـ الدادائية في زوريخ:

كنا تحدثنا عن أزمة الفن في الغرب ونستطيع أن نقدم على ذلك شواهد مشخصة في ظهور السريالية وما سبقها من اتجاهات.

لقد سبق السريالية في الفن والأدب اتجاهات عدمية تحاول أن تقلب جميع القيم لتحقيق نوع من التمرد العصبي. ولقد سمي الاتجاه الأول بالدادائية Dadaïsme وهي كلمة لا معنى لها، أو أنها تعني الحصان الخشبي الذي يلعب به الأطفال أيام العيد، وقد اختيرت عرضاً عندما فتح كريستيان تزارا Tzara القاموس ليعثر على أية كلمة تدل بتفاهتها وبفراغ معناها، عن الحالة التي كان يعاني منها هو وأصدقاؤه في زوريخ أثناء الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٦ وكانوا فئة من الفنانين الذين يعانون بعمق واخلاص خوفاً على الانسان من الموت والدمار، فأعلنوا حربهم على جميع القيم التي تعتبر مزيفة والتي تغطي حقيقة الوجود وهي العدم، فحاربوا المجتمع وحاربوا الاخلاق ثم وقفوا في الحانات والملاهي الليلية والشوارع، يفضحون زيف الحياة الاجتماعية عن طريق التصوير والادب والخطابة، ويعلنون عن عبثية 85
الحياة «ليس من شيء حتمي، وليس من حقيقة وليس من تقليد، ان

الارداة والتفكير هي التي تقضي على تلاحم أجزاء الروح، فلنترك أنفسنا منطلقين لنبقي على توتر روحنا الساحر» كما يقول بول الوار Eluard.

٢ ـ المستقبلية في ميلانو:

إلى جانب الدادائية كانت المستقبلية Futurissmo في ميلانو، قد
أعلنت عن ولادة قلق وعدمية موازية لتلك التي ظهرت في زوريخ 89
وامتدت إلى باريس. وحيث أن المستقبلية ظهرت قبل الحرب عام ١٩١٠ وتزعمها بوتشيوني Boccioni وكارا Carra وبالا Balla ، فإن المشكلة التي تعرضت لها في بيانها الأول والثاني كانت ضمن الاطار الفني سواء في التصوير أو الشعر. وقد قامت هذه المدرسة على محاربة التقاليد والماضي، ونادت بهدم المدن الاثرية واشعال النار بالمتاحف والمكتبات، وطالبت أيضاً بطرح العقلانية والفلسفة المدرسية، وقد ورد في بيانها «ان الجمال يورث الحرب، وان جميع الاشياء المثيرة تحرض على الخصام والاصطدام وعلى القتل والثورة».

ومع ذلك فقد اعتمدت المستقبلية على الحركة الديناميه لكي تجذب المشاهد الى أعماق اللوحة. ومع أن المستقبلية لم تدم طويلاً إلا أنها اتصلت بالسريالية عن طريق الاتجاه الميتافيزيقي الذي تولاه دي كيريكو De Chirico.

لقد دفعت هذه الاتجاهات التشاؤمية بعض الفنانين الى اعادة النظر بهذا التيار الهدام والعمل على ايقافه. فلقد وجد الفنان نفسه ضمن شروط صعبة، وضمن أوضاع سخيفة لا يستطيع معها أن يعطي قيمة لأي شيء.

وهكذا ظهرت السريالية لكي ترد للفن والادب دورهما البناء كما يقولون، وقد حمل لواء هذا المذهب الادباء الشعراء، أندره بروتون

وفي عام ١٩٢٤ نشر بروتون البيان السريالي الاول ثم نشر عام ١٩٢٩ البيان الثاني وظهرت آراء السرياليين واضحة في جريدة «الثورة السريالية» ومجلة «الوضوح» ومجلة «اللعب الكبير»[1].

٣ ـ ما هي السريالية:

التف حول السريالية من المصورين، ماكس ارنست Ernest ثم سلفادور دالي Dali وايف تانغي Tangy وأندره ماسون Masson، ثم انتقلت السريالية الى أمريكا.

إن أهم ما نستطيع أن نفهمه من السريالية أنها ترفض أن يكون الفنان هامشياً في الوجود، وأن يكون دوره سلبياً. فهي تسعى أن يستخدم العقل لصالح الخيال لكي يطل الفنان على عالم جديد مدهش. وعندها ان جميع الظواهر ليست حقيقية بموضوعها فقط، بل باختلاطها مع ذاتيتنا. فالذات وهي الفنان تلتقي بالطبيعة والعالم وهما الموضوع، في مفهوم جديد هو فوق الواقع أو هو مغاير له على الاقل. لذلك فإن أحكامنا على الواقع مشوبة دائماً بعواطفنا وأفكارنا، ولكننا نستطيع أن نتعرف على حقيقة الواقع عن طريق الصدفة 86
والخيال والحلم.

فالسريالية تنكر الواقع كما هو لتراه وراء الاحلام والاشباح، وعندما تجنح الى الخيال، فإنها تبتعد عن مراقبة العقل، وبذلك يكون للفنان التأثير الاقوى على الكائنات.

ففي لوحة «أصرار الذاكرة» لسلفادور دالي يغيب العقل أمام هذه الرؤية الباطنية التي تجلى فيها الزمن المهدور، وقد غاص الفنان الى أقصى حدود معاناته.

وكما يقول بروتون: «يكمن سر السريالية في اقتناعنا أن شيئاً ما مخبأ وراء المظاهر المألوفة». وعندما تترك الروح طليقة فإنها تتطلع على عالم من المرئيات المدهشة، هو مزيج من الذكريات المكبوتة

والرغبات اللاواعية كما يقول سيغموند فرويد. وقد كان سلفادور دالي من الفنانين الذين تعلقوا بقوة بنظرية فرويد في الاحلام. فعن طريق الاحلام نستطيع أن نتحرر من كابوس اليقظة لكي ننطلق بحرية لحل رموز لا شعورنا. وهذه النتائج التي نحصل عليها تختلط باليقظة فتزيد الواقع غنى ومعنى. وعلى هذا فإن الحلم وسيلة قوية من وسائل الرؤية العميقة والمعرفة الباطنية. وقد كانت الفلسفة الهندوكية تعتقد بالفينداتا أي اعتبار اليقظة والحلم وسائل للكشف عن الحقائق.

إن السريالية التي رأت في الحلم الطريق الأكثر أهمية للكشف عن حقائق ليس من الممكن الكشف عنها في اليقظة، قد سعت مع الاسف إلى اصطناع النوم والحلم عن طريق المخدر والكحول، وهكذا كان بلزاك يشرب القهوة بجنون، وادغار ألن بو مدمناً على الخمر، وكان رامبو وفرلين يتعاطيان المخدر. كذلك كان شأن تانغي وماغريت.

بل أصبحت السريالية تمجد أعمال المنحرفين والمرضى العقليين والنفسيين «الذين يرون الحقيقة الداخلية بشكل أوضح من الاصحاء»، ويشيد سلفادور دالي بالمصابين بالبارانويا Paranoï وهي من أمراض جنون العظمة، يسقط المصاب فيها خياله على الواقع ويؤمن به فهو يقول: «ان حدة التصور عند المصاب بالبارانويا تدفعه الى ايجاد مبررات لا يمكن نقضها ولا يمكن تحليلها». وقد قال أندره بروتون «احسب أن سلوكي الروحي القلق اليائس هو أفضل بكثير من السلوك المنطقي السديد».

٤ ـ اللامادية في الجمالية الإسلامية:

لقد ظهر الفن العربي، الذي قام على اخفاء الملامح البشرية، في كثير من الاحيان بمظاهر الفن السريالي. وذلك عندما كان يلجأ الفنان العربي إلى قطع أطراف الحيوان في الصورة وإلى وضع أطراف

حيوان آخر مكانها، او إلى تمثيل حيوانات اسطورية، كعصفور برأس انساني، أو أسد مجنح أو أي نوع من أنواع الجن ممن لا يشبهون الصورة السوية، وكانت هذه الصور في حد ذاتها مصدراً هاماً من مصادر السريالية كما في لوحة «الأم المتوحشة في نهاية العالم» في مخطوطة الشيخ أحمد المصري[٢]. ومما لا شك فيه أن سريالية الفن العربي هي أقرب الى سريالية بيكاسو من سريالية دالي مثلاً، (على الرغم من أن هذا الأخير يفتخر دائماً بانتسابه الى العرب) ذلك أن بيكاسو كان يحاول على ما يبدو متقصداً، الابتعاد عن الشكل، كأنه
هو أيضاً، يخاف عقاب الله يوم القيامة. ولهذا فإن دولوره[٣] يقول: 02
«نستطيع القول أن بيكاسو كان مسلماً متعصباً، ففي لوحاته التي تحمل طابع «الطبيعة الصامتة» فإنه يسعى جهده، لكي لا يقف يوم الحساب الاخير وجهاً لوجه أمام مخلوقاته فيجبر على بعث الحياة فيها».

ولكن الفنان لا يستطيع التصحيف، كما يمكن أن نعتقد، عن طريق تقنيع الطبيعة أو تعديل شكل المخلوقات لخداع الله يوم الحساب وتجنب محاسبته على تقليده اياه في خلقه. فهذا يعني الاستخفاف بقدرة الله الذي يحيط علمه كل شيء.

وفي الحقيقة ليس بإمكاننا أن نفسر جادين، اتجاه بيكاسو نحو تحوير الطبيعة خشية حساب يوم القيامة، إلا أننا نستطيع القول أن الفن العربي يقوم على أساس يختلف تماماً عن الاساس الجمالي الذي قام عليه الفن الكلاسي وفن عصر النهضة. فإذا كان الفن السريالي قد قام على استنباط اللاشعور وعالم الخيال والوهم، أو كان نتيجة للأزمات الاجتماعية والنفسية. أو مظهراً من مظاهر الانحراف النفساني، فإن السريالية العربية، إذا جاز التعبير، قد قامت على مبدأ عقائدي راسخ، وهو مبدأ وحدة الوجود، فآدم من تراب والانسان مصيره الى التراب. وكما يقول الشاعر المعري:

عقائدي راسخ، وهو مبدأ وحدة الوجود، فآدم من تراب والانسان مصيره الى التراب. وكما يقول الشاعر المعري:

خفف الوطء ما أظن أديم الأرض

إلا من هذه الاجساد

ولذلك فإن الفنان العربي اذا صور الانسان متصلاً بالطير، أو صور الحيوان متصلاً بالنبات، فلأنه لا ينظر إلى الوجود نظرة جزئية بل نظرة كلية. وهكذا فإن ما رآه الغربي في عالم فقدان الشعور المتعمد، كما في نظرية (البارانويا النقدية لدالي)، رآه العربي في عالم الوجدان والعقيدة. وإذا أردنا تفسير السريالية العربية بدليل ظاهر المنع، لم يحل ذلك دون البحث عن أسرار المنع ذاته والكامنة دائماً في طبع العربي وفي تكوينه الروحاني. وبهذا يقول دولوره[٤] نفسه أيضاً: «ان الفنانين العرب لم يكتفوا بالامتناع عن تمثيل الوجوه البشرية، وبالمطالبة بعدم محاكاة العالم الواقعي، بل انهم أكدوا على فن لا مادي، منزه عن أي مضمون، ولكنه مقبول في نفس الوقت من العين والروح. ولقد كان بيكاسو يقوم بهذا الدور نفسه عندما يحاول اعادة خلق الطبيعة».

100 والواقع اننا عندما ننظر الى أعمال بيكاسو، فإننا نرى فيها عالماً
جديداً لا يحمل أي ثقل من المعاني المتوارثة والاليفة، هو شكل جديد
107 مستوحى من نوع من الواقعية التجريدية. وتبقى موضوعاته في الطبيعة الصامتة التي أنجزها عام ١٩٣١ المثال النموذجي لذلك، فالجرة وصحن الفواكه وعلبة المربى، لا تتصل أبداً بمعناها الواقعي الا بدلالات مضمرة، وتترك الخطوط الزخرفية فراغات لهذه الاشياء لكي تظهر منها كصيغة جديدة أو عنصر ضروري للرقش الجديد المحلى بإيقاع جديد خارج عن عالم الاشياء العادية.

نعطي الفن العربي حقه كفن أصيل أثّر في جميع تيارات الفن الحديث، منذ دولاكروا وحتى آخر لوحة تجريدية.

على أنه يجب أن نؤكد مرة أخرى، أن تحوير الاشكال عند الفنانين العرب لم يصدر عن روح قلقه، أو عن رغبة في العدمية، أو عن أزمة حضارية تدفع إلى العبث والمجانية. بل جاء عن رغبة في خلق عالم مختلف ومستقل عن عالم مخلوقات الله. وكان هذا العالم جميلاً سوياً متفائلاً، وكان يدور حول الجمال وحول الفرح وحول الحب، وفي هذا يختلف أسلوب العرب عن أسلوب بعض المحدثين أمثال أصحاب مدرسة باريس، ممن يحاولون تشويه الواقع عن طريق ابرار الفجيعة والشناعة وتثبيت العدم والهلاك بروح مريضة منحرفة، كما يقول بشر فارس.

هوامش الفصل الحادي عشر

(١) انظر كتابنا من الحداثة الى ما بعد الحداثة ـ دمشق ـ ١٩٩٧

(٢) قانون الدنيا وعجائبها، موجود في استانبول.

(٣) نفس المرجع أعلاه.

(٤) نفس المرجع.

الفصل الثاني عشر

بول كلي
والجمالية الإسلامية

١ ـ اثر زيارة كلي للبلاد العربية.
٢ ـ زيارة كلي الى مصر.
٣ ـ كلي والحنين إلى الجمالية الاسلامية.
٤ ـ كلي يكتشف الجمالية العربية الاسلامية.
٥ ـ الخط العربي والزخرفة في أعمال كلي.

بول كلي والجمالية الإسلامية

١ ـ اثر زيارة كلي للبلاد العربية:

ولد بول كلي Paul Klee عام ١٨٧٩ في مونشن بوشزي Munchen buchsee قرب برن. ثم دخل المدرسة الابتدائية فالمتوسطة ثم أحرز الشهادة الثانوية في برن، وبعدها سافر الى مونيخ حيث اشتغل في أكاديمية التصوير خلال ثلاث سنوات. ثم سافر الى ايطاليا وفرنسا. وقابل كاندينسكي ومارك وماكه وآرب واشترك في معرض جماعة الفارس الازرق Der Blaue Reiter عام ١٩١١ ، ثم عين استاذاً في باوهاوس Bauhaus في فايمار وفي داساو، وسافر الى تونس عام ١٩١٤ ، ثم سافر الى صقلية وكورسيكا ومصر. درَّس في أكاديمية دوسلدورف، ثم منع من قبل النازي عام ١٩٣٣ من متابعة التدريس فمضى الى سويسرا. وفي عام ١٩٤٠ توفي في مستشفى سانت آنج في لوكارنو.

هذه خلاصة سريعة لحياة بول كلي، ولسوف نحاول التوسع في زياراته للبلاد العربية وفي عرض أثر هذه الزيارات على فنه.

لم يكن كلي غريباً عن عالم الشرق العربي، فلقد كان خياله مشبعاً بالجو الصوفي الذي عاشه في ميونيخ من خلال مطالعته لكتب

غوته وخاصة كتاب «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي»[١] الذي حفل بصور الصوفية الاسلامية والمفهوم التوحيدي لله، وفيه يقول غوته: «إذا كان الاسلام معناه التسليم لله، فإننا لا محالة أجمعين نحيا ونموت مسلمين». كذلك كانت فكرة وحدة الوجود التي افترق فيها التفكير الشرقي عن التفكير الغربي موضع اهتمام غوته «فالنفس لا تذهب شعاعاً، ولا تضيع بل لا تلبث بما اتصفت به من السرمدية والاستعلاء، ان تنطلق عارجة الى الملأ الاعلى».

80 كذلك تأثر بول كلي بصديقه الشاعر ريلكه، الذي كَلف بعالم الف ليلة وليلة وانعكس ذلك في أروع قصائده «سوناتا الى اورفيوس»، وقد زار ريلكه تونس والتقى هناك بصديقه بول كلي واطلع على لوحاته التي أنجزها وكان شديد الاعجاب والتعلق بها.

ان الدعوة التي تلقاها كلي من صديقه الفنان مواليه Louis
Moilliet لمصاحبته في زيارة تونس، قد لقيت لديه حماسة قوية، بل
82 انه كتب الى صديقه الفنان الالماني اوغست ماكه August Macke
يستحثه على مرافقته في هذه الزيارة التي كانت عند كلي أملا
وحلماً. ويقول بوننته[٢]: «نستطيع القول أن كلي جاء الى تونس وهو
مستعد لاكتشاف ما اكتشف، كما لو أن الاختيار كان قد وقع من
قبل». فلم تكن زيارة كلي الى تونس مجرد فضول استشراقي كما
كانت بالنسبة لمواليه ولغيره من الفنانين الاوربيين الذين زاروا المغرب
العربي، بل كانت تلبية لدعوة داخلية بعيدة. ويقول غروهمان[٣] في
ذلك: «لقد كانت زيارة بول كلي الى تونس نتيجة رغبة قديمة تحدوه
الى زيارة مدن آسيا الصغرى والاطلاع على الحضارة الاسلامية. كان
كلي يشعر أنه في موطنه فلم يكن يحتاج إلى كثير وقت لدراسة هذه
البلاد». ويؤيد ذلك أيضاً ما ذكره فيليكس كلي[٤]: «لقد كان أبي
يستجيب بعمق دائماً الى نداء الجنوب».

كان مواليه قد زار تونس عدة مرات بدعوة من صديقه الطبيب جيجي Jaeggi الذي كان يقيم في مدينة تونس ـ ضاحية سان جرمان الواقعة على شاطىء البحر ـ ولقد شاء مواليه في هذه المرة أن يصحب معه صديقه بول كلي الذي كان قد عرفه في برن وسافر معه الى باريس عام ١٩٠٥ لاول مرة.

وفي الثالث من نيسان عام ١٩١٤ سافر كلي من ميونيخ الى برن لكي يرافق صديقه مواليه الى مرسيليا حيث كان بانتظارهما ماكه. وفي السادس من نيسان أقلعت بهم الباخرة الى تونس. وخلال سفرهم كانت سماء المغرب وهواؤه تعلن عن بوادر الارض العربية، أرض الحلم الذي عاشه كلي زمناً طويلاً.

«لقد وصلنا الى الشاطىء قريباً من العرب الاوائل، وهناك قابلتنا
الشمس الساطعة ذات القوة العاتمة، وكان الجو الصافي الالوان، يثير 79
في النفس أجمل الوعود». هذا ما كتبه في مذكراته(٥). ولم يستطع كلي صبراً، فمضى يبحث في المدينة عن المعالم الاصلية، فمضى إلى «تونس العتيقة» وهناك وجد الحقيقة والخيال في وقت معا كما يقول. وقال له ماكه: «قبل كل شيء، علينا أن نعلم، أننا سنقوم أمام هذه المظاهر الرائعة بعمل جيد» وفي اليوم التالي كتب في مذكراته(٦): «تونس الاربعاء في ٨ نيسان: الرأس مليئة بالانطباعات السديمية عن هذه المدينة، الفن والطبيعة وأنا. وانغمست في العمل مباشرة. انني أصور بالالوان المائية في الحي العربي، لشد ما يدهشني هذا الانسجام بين عمارة المدينة وعمارة اللوحة».

ولقد أدرك كلي سر الشرق العربي، لقد لمس تلك الوحدة الفنية 93
في الموسيقى والعمارة والتصوير. وكشف عن ذلك الطابع المتعالي الصوفي في الفن العربي عندما كان يصغي الى موسيقي مكفوف، وكان اللحن العربي يخترق اذنه الموسيقية المرهفة لكي يستقر في ذهنه «إيقاعاً مستمراً الى الابدية»، وقد عاش هذا الجو الصوفي وأدركه

95 جدياً عندما كان يحاول رسم لوحة «البدر التمام»، في بوسعيد حيث مصيف الدكتور جيجي. وكان كلي يشعر أنه لم يستطع بعد الدخول إلى أعماق السر الشرقي، فيأسف لذلك ويسجل في مذكراته «علي أن أكون متأنياً إذا أردت أن أفعل ما أريد. ان هذا الليل سيبقى في أعماقي الى الأبد».

وفي القيروان قام كل من كلي وماكه ومواليه برسم جوانب من هذه المدينة العربية، مدينة عقبة بن نافع ذات المساجد المائة والتقاليد العربية، وكانت نشوة كلي قد بلغت أوجها عندما تسنى له حضور أحد الأعراس العربية، فكتب في مذكراته بتاريخ ١٦ نيسان «ان هذا العرس هو صورة خالصة من الف ليلة وليلة، أي شذى، وأي نسيم تمتزج فيه النشوة والوعي والوضوح في وقت معاً»(٧).

وعندما كان صديقاه يحاولان تصوير المناظر العربية، المساجد والحارات والبائعين، كان كلي يتواجد إلى أقصى حد مع البعد الروحي لتلك المظاهر الصافية الصرفة، وشعر فجأة أن روحه قد امتلأت إلى ذروتها بهذه الأجواء، فكتب في مذكراته «ساتوقف عن التصوير الآن، لقد نفذت هذه الاشياء الى أعماق روحي بكل وداعة، انني أشعر بالامتلاء، وهذا ما يزيدني ثقة وطمأنينة، وليس علي أن أجهد نفسي الآن. ان الالوان تتهافت علي، ولم يعد لي من حاجة للبحث عنها وستبقى في أعماقي الى الأبد، هذا هو معنى هذه اللحظات المباركة. أنا واللون لا نشكل الا واحداً. انني مصور»(٧).

وفجأة أحس كلي بضرورة العودة إلى ذاته التي امتلأت بروح الشرق، لكي يبدأ وجوده الفني من جديد، فترك تونس ماراً بنابولي، وهناك أحس بخطوزة الجو الغربي على عالمه الروحي الشرقي الداخلي، فمضى متعجلاً الهروب من تأثير هذه المدينة التي كان قد أحبها، «لكي لا يخلط موسيقى الشرق بأصوات أخرى، فالتأثيرات 74
الكثيرة في هذه المدينة، هي أخطر مما ينبغي».

وكذلك كان شأنه عندما مر بروما وفلورنسا وميلانو، فلم يقف في أية مدينة من هذه المدن العريقة بالفن، بل تابع طريقه الى ميونيخ، لكي يستعيد ذكرى زيارته الى تونس «تلك الزيارة التي أمدته بنتائج لا حصر لها»(٧).

على أن زيارة كلي لتونس، كانت فرصته لممارسة أصول جديدة في تقويم الموضوع، لتثبيت استقلال اسلوبه، بعيداً عن المعطيات التعبيرية.

ولقد أبان ولهلم هاوزنشتاين في كتابه «القيروان أو تاريخ المصور كلي وفن هذا العصر» التغيير الذي أحدثته «القوة العاتمة» للشمس. «لقد استحوذ عليَّ اللون» هكذا كتب بول كلي في مذكراته. فلقد انضاف الى الخطوط الهيروغليفية تلوين من طبيعة خاصة، تلوين مباشر وعارم، مما ثبت الاواصر المسبقة التي كانت قائمة دائماً بين كلي وبين الجمالية الإسلامية. فلقد أصبح مبدأ عدم التشبيه في الفن الاسلامي، وتخطيط الاشكال التجريدية التي تختفي وراءها الاشكال الحية، قائماً بالحاح ووضوح في ذهن كلي المشبع بالارابيسك.

٢ ـ زيارة كلي الى مصر عام ١٩٢٨:

في عام ١٩٢٨ قام كلي بزيارة مصر خلال عدة أسابيع، محاولاً تعميق تجربته العربية في تونس.

ولقد سجل كلي تواريخ زيارته هذه في مفكرة صغيرة وفيها هذه المعلومات: في العشرين من كانون الأول، أقلع مركبه من جنوه ماراً بسرقسطه وبكريت. وفي الرابع والعشرين وفي ساعة مبكرة، ارسى المركب في الاسكندرية. وفي المساء كان كلي قد وصل الى القاهرة. وكان يتجول في الاحياء العربية القريبة من فندقه. وفي الايام التالية، زار المتحف المصري، وقبور الخلفاء واهرامات الجيزة. وفي ٣١ كانون الثاني وصل الى الاقصر. ثم مضى في السابع من شباط الى اسوان

والى جزيرة فيلة وهناك كتب في مذكراته: «لقد كان من الضروري أن تمتد هذه الزيارة الى أبعد وقت ممكن، فليس من شيء هنا لم أتوقعه». لقد كان حنينه لمصر قبل رؤيتها شديداً، فقد كانت تعني عنده، البلد الذي يستطيع به أن يعيش قصة «سايس» للكاتب نوفاليس «وايزيس» للكاتب جيرار دونرفال مردداً قول الاول: «إلى أين نحن اذن سائرون؟ دائماً الى وطننا». وفي هذا المكان السحري أنجز كثيراً من اللوحات، وأكثرها يحمل صفات الرمز والتوريه مما يشبه القصة الاحجية Marchen (وهي نوع من القصص المألوفة).

يقول غروهمان: «ان هذه الزيارة قد سجلت بصورة حاسمة نضج كلي، هذا النضج الذي رافقه حتى موته»(٨).

وما كان يجذبه هو وحدة الحياة والابدية، «هذه الوحدة التي التقى بها في مصر، حيث كانت كل لحظة زمانية وكل بقعة من الروابي تعيش في نفس المكان الذي سجل أعظم حضارة إنسانية».

ولقد تركت زيارة مصر في نفس كلي نفس الأثر الذي سجلته تونس. لقد تفتحت لدى الفنان قوة التبسيط إلى أقصى حد، متجاوزاً الافق الاوربي وجميع عالمه. فلقد امتلك في تونس قمر الجنوب «ولكنه الآن، فإنه يمتلك الشمس والنور الاله الاكبر الذي أنجب نفسه؛ آمون».

بعد زيارته الى مصر، نشر كلي في مجلة الباوهاوس(٩) Bauhaus مقالاً بعنوان «تجارب دقيقة في مجال الفن» وفيه أكد على الدور الهام الذي لعبته هذه الزيارة في حياته، وعلى الأثر البالغ الذي تركته في عالمه الفني. لقد أوحت له مصر بأعمال ذات ضياء وبريق لم يكن معروفاً بعد، كما في لوحة «طريق رئيسي وطرق للعبور ـ ١٩٢٩» وكما في لوحة «الاربطة الافقية» والتي أخضعها لايقاع بشكل مجموعات عمودية وقطرية.

ومنذ نهاية عام ١٩٢٩ أنجز كلي مجموعات حية كما في لوحة «مجموعة جوية ١٩٢٩» أو لوحة «التعليق ١٩٣٠». ويقول غروهمان: «ان مصر ماثلة في أعمال كلي الاخيرة كما كانت تونس واضحة في أعماله الوسطى، وكان من تأثير مصر أن زاد أسلوبه بساطة ولكنه تجاوز بذلك الحدود الثابتة للرؤية الاوربية». ولقد تابع كلي الاستلهام من زيارته الى مصر.

87 وفي ١٧ نيسان ١٩٢٣ ضمن رسالته هذا المقطع: «ها أنذا أرسم
منظراً طبيعياً، وهو نتيجة للرؤية الممتدة من الجبال البعيدة في وادي
الملوك الى أرضنا الخصيبة، وقد حافظت على الطباق Fugue بين
الأرض والسماء الى أقصى حد استطعته».

لقد كانت الحياة بالنسبة لبول كلي بعد زيارته الى الدول العربية،
88 أشبه بالقصص الخرافية «بعيدة أيضاً، بعيدة جداً ومع ذلك فقد كانت
جد واضحة، انها قصة من الف ليلة وليلة، انها ليلة تقبع في أعماقي
والى الأبد، كثيراً ما كان ظهور القمر الاشقر الشمالي يذكرني بها
بصوت خافت، وكأنه صورة باهتة تنعكس على مرآة. لقد أوضحت
هذه الليلة عروسي، أناي الاخرى. ذلك أنني أنا قمر الجنوب في
اللحظة التي يبزغ فيها»(١٠).

وفي أخريات سني حياته، وجد كلي الاسلام ممثلاً من جديد بذكريات حياته التي ابتدأت منذ زيارته الاولى الى تونس(١١).

٣ ـ كلي والحنين الى الجمالية الاسلامية:

لقد زار البلاد العربية عدد كبير من الفنانين، وبعضهم كان من
المستشرقين الفنانين أمثال ديهودنك وشاسيريو ودولاكروا، ولكن أحداً
39 من هؤلاء لم يستطع أن يكشف الغطاء عن أسرار الفن العربي، ولم
30 يستطع كذلك أن يمارسه بصورة محدثة، أو أن يتجاوز تصوير العالم

الخارجي للكشف عن أصول الفن العربي كما تم بصورة بارعة على يد بول كلي[١٢].

ولكن ما هو السبب في ذلك؟ ولماذا كان ذلك على يد بول كلي نفسه؟ لماذا كان في زمانه، وكيف استطاع تطوير الفن العربي، دون غيره مثلاً؟..

95 ان الفن العربي الذي تخلى منذ بدايته عن الواقع وعن التمثيل، والذي لم يعتمد الشكل الانساني ونسبه مقياساً للجمال الفني، كان بذلك بعيداً عن مفهوم الفن الذي حمل في الغرب دائماً مفهوماً آخر، فاعتبر الفن المماثل للفن العربي زخرفة وتزيينا لا محل لهما في حساب الفن الابداعي. ولكن هذا الحكم تغير في العصر الحديث، وذلك بعد أن اقترب مفهوم الفن الغربي شيئاً فشيئاً من مفهوم الفن العربي.

وفي هذه الظروف، ظروف الفن الحديث، كان لا بد من التطلع الى الفن العربي وتقديره، وكان لا بد لفناني هذا العصر من أن يغوصوا في أعماق هذا الفن الذي يمثل عصرهم على الرغم من قدمه. كذلك أصبح من الواجب على النقاد والمؤرخين أن يصححوا الآراء السابقة المتعلقة بالفن العربي، والتي تجعله مجرد تزيين، لكي تعيده إلى مكانه الصحيح، وبخاصة بعد أن أوجد هؤلاء النقاد، التبريرات الفنية والحضارية لجميع الاتجاهات الفنية الحديثة، التي قامت على أنقاض المفهوم الكلاسي للفن.

لقد ملَّ الفنان الاوربي من فن يخضع للقاعدة والقياس، يضيع فيه دوره الابداعي التلقائي، فرأى في الفنون العريقة وفي التقاليد الاصيلة، طريقاً للتعبير عن موقف فني بديء، لا تشوبه القبليات والالزامات، بل هو يتصل مباشرة بعالم الفنان المجرد وبصيغ تحمل أفكاراً جديدة،

لم يكن بإمكان الشكل الواقعي، أو التعبير الادبي الاكاديمي حملها خلال تاريخ الفن الاوربي الطويل.

وهذا بنظرنا من الاسباب التي جعلت فناني هذا العصر، وبول كلي خاصة يقبلون على الفن العربي للتأثر به ومحاكاته.

وبقي أن نسأل، لماذا كان بول كلي، أكثر من غيره، موفقاً في حمل لواء الفن العربي؟.. وما هي مؤهلاته التي جعلته بحق مطور الفن العربي؟..

مما لا شك فيه أن زيارات بول كلي للبلاد العربية والتي تحدثنا عنها، كان لها كل التأثير في التعرف على الفن العربي، ولقد استطاع بول كلي ببصيرته النافذة، أن يدخل بقوة الى أعماق الفن العربي، حيث ارتبط مصيره الفني.

وفي الواقع فإن بول كلي وكما يذكر بوننته[١٣] لم يذهب الى 93
تونس ومصر باحثاً عن صيغة جميلة أو رومانتية، فلقد مضى عهد ذلك منذ دولاكروا. بل ذهب يبحث عن نفسه، عن شخصيته وعن بصيرة الفنان، «أصبحت أشعر أنني مصور» بهذا كان يصرح بقوة. لقد مضى ليكتشف الايقاعات اللونية في القباب والمساجد بمدينة القيروان، ويمتع بصره بالمساحات الملونة الكروماتية في البساتين المجاورة لتونس المدينة.

على أن زيارته للبلاد العربية لم تكن نقطة البداية في اهتمامه بالفن العربي، بل كانت هذه الزيارة نتيجة حنين قديم لبلاد الحضارة العريقة. فلقد كان من موضوعاته ما يذكّر بالرقم البابلية من الالف الثالثة قبل الميلاد، بل وتحمل نفس معالمها الاثرية. ويضيف غروهمان[١٤] على ذلك متسائلاً «أكان ثمة أواصر قربى ودم تربط كلي بالشرق؟.. لا نستطيع أن نجزم، ولكن من الظاهر أن اندفاعه نحو الحضارة العربية كان قوياً جداً، ومع أنه لم يكن قد عرف الحياة في تلك المنطقة، إلا

أنه أحس دائماً أنه في وطنه الحقيقي. وفي أعماله انعكاسات صادقة لهذا الشعور أشبه بالذكريات».

وفي مذكراته كتب كلي «ان يدي ليست إلا أداة لارادة بعيدة».

ان الفن العربي الذي قام على مفاهيم عقائدية روحية خاصة تجعل من الله وحدة سرمدية لا شبيه لها، وتجعل الدين الاسلامي يقوم على الغيبية Das Numinosa كما يقول غروهمان. ان هذا الفن قد وجد لدى بول كلي مكانه من الرسوخ. ولهذا يضيف غروهمان «اننا نجد كلي وقد تشبع بالرغبة في اخفاء التشبيه، ذلك لأنه قد اقتنع بمفهوم وحدة الوجود، هذه الوحدة التي تبرر لديه العمل على تحوير الاشكال وتفريغها من خصوصياتها، لكي تعبر فقط عن الجوهر الوحيد المشترك فيها كلها. وهكذا فإن الطبيعة والانسان والابدية، أصبحت نسيجاً رمزياً متضامناً، الواحد يعكس الآخر».

وبهذا الصدد يقول هربرت ريد[١٥] «ان فن بول كلي هو فن ميتافيزيقي» فهو يمثل فلسفة الواقع، ان رؤية العين هي رؤية اعتباطية محدودة، انها منساقة نحو الخارج، أما الداخل فهو عالم آخر أكثر روعة ويجب اظهاره، ان عين الفنان ثابتة على قلمه، والقلم يتحرك والخط يحلم».

ويضيف كلي مردداً كلمة ليبرمان «ان فن الرسم هو فن (التعرية) 87
أو (الاسقاط). ولهذا فإن كلي يشابه الفن العربي، المليء والمجرد من جميع القشور والمفتوح على جوهره، وبهذا المفهوم نقترب من تعريف بريون[١٦] لتجريدية بول كلي: «لقد تم اجتياز المرحلة من المشخص الى التجريد عن طريق التعري الكامل، وعن طريق مس الجوهر ليس بفعل الفنان، بل على ما يبدو بواسطة الشيء نفسه».

ولعل بول كلي، وحسب رأي بريون، كان يعبر عن رمز واقعه الخاص. على أننا لا نستطيع نسيان بول كلي الفنان الخصب الذي

قدم عدداً لا يحصى من الاساليب والذي قال عنه كاسو[١٧]: «ان كلي في الواقع فكر كوني وموسوعي يبحث عن مفرداته وطرقه في عدة أساليب وجملة عوامل تشكيلية ممكنة دائماً موسوغة أبداً».

لقد وجد كلي مجالاً واسعاً في الفن العربي لاشباع ذهنه وعبقريته: يمتد من الواقعية الساذجة وحتى التجريدية العفوية. وليس من الصعب كشف الاواصر بين كلي والفن العربي، فأكثر لوحاته تحمل تسميات عربية، كما تتضمن عرضاً جديداً لنمط جديد من أنماط الفن العربي، سواء في «الخيط» أم في «الرمي» أو في الواقعية المبسطة أو في الخط العربي والخط الهيروغليفي، وفي الرسم الهندسي. 8

ولكن السؤال الاهم: كيف تمكن كلي من تطوير الفن العربي؟..

مما لا شك فيه أن الفن العربي لا يخلو من قابلية واسعة للتطور. ولا بد من الاعتراف من أن هذا الفن، وقف عند حدود معينة منذ زمن طويل يمتد إلى خمسة قرون، وخلال هذه الفترة، فإن تدهور الحضارة العربية على يد الشعوبيين قد شتت اهتمام العرب بفنهم وأدى بالتالي الى هذا الجمود.

ومن المؤسف أنه لم يقيض الظرف الكامل للامة العربية، أن تنهض بفنها وان كان هذا في طريقه الى التحقق اليوم. ولكن بول كلي الذي بدأ انتاجه الفني منذ أكثر من خمسين عاماً، متأثراً إلى أقصى حد بتقاليد الفن العربي التي كانت مدفونة تحت طيات النسيان والاهمال، كان أسبق من الفنانين العرب للاستفادة من هذا التجربة الفنية. وكما قال بريون: «نستطيع القول ونحن أمام هذا الانتاج الواسع الذي يصل عدده إلى ستة آلاف لوحة، انه ليس من لوحتين متشابهتين، ذلك لأنه ليس في حياة كلي تجربتان متشابهتان. ومع ذلك فإن جميع هذا الانتاج مشمول بوحدة خارقة»[١٨].

ومما لا شك فيه، أنه لولا قابلية هذا الفن لمعايشة العصر الحديث لما أمكن لكلي أو غيره، أن يعيش هذا الفن بروح متأخرة عن ظهوره بألف عام على الاقل.

فمن أهم مميزات الجمالية الإسلامية أن الفنان لم يتنكر للطبيعة نهائياً، بل استعار بعض آثارها وترك الباقي لنفسه، وهكذا كان شأن كلي بالذات «فلقد احتفظ في ذهنه بالتجربة الدنيوية في كمالها، 78
وتغلب في الوقت نفسه على الحياة الدنيا وهو بين المرح والخير، بين الدين والتهكم، بين عالم الطبيعة والاسطورة[١٩]».

ان كلي ابن الحضارة الغربية القلقة، باتجاهه نحو الفن العربي وتمثله له بهذا الشكل، يعطي الدليل القومي على أن الشرق يحمل دائماً علاج كل تعب انساني، وكما قال بيزومب[٢٠] «في كل مرة يشعر فيها الغرب بالفراغ، يتجه الى الشرق».

لقد عبر كلي في كثير من لوحاته عن الراحة، ففي كل ما قدمه كان يصدر عن رغبة في ازاحة كابوس القانون والواجب والنظام، ولقد استطاع أن يجد متنفساً في ذلك في الفن العربي، ليس لكون هذا الاخير بعيداً في ذاته عن النظام، بل لأن جوهر الحياة العربية يقوم في حد ذاته على الاطلاق والشمول وعدم الحصر.

وهكذا كان كلي بما يمثله من ظرف حضاري قلق، ومن حنين قوي نحو القديم والغامض الاصيل، الفنان الذي أكمل رسالة الفن العربي، وأوصلها الى هذا العصر الحديث متجاوزاً في ذلك كثيراً من الانحرافات التي وقع فيها الفن الحديث.

ولكن أين هو كلي في الفن العربي؟. أو أين الفن العربي في فن كلي؟.

٤ـ بول كلي يكتشف الجمالية العربية الاسلامية

قد يبدو أن بول كلي انما يرتبط بالفن العربي بسبب تعلقه بالقديم. وبعض انتاجه يثبت اعتماده على القديم كالرقم البابلية مثلاً. ويقول في ذلك غروهمان[٢١]: «عندما نتصفح انتاج كلي فإننا نقف مدهوشين ونحن نكتشف ارتباطه ببعض المعطيات الاثرية». فأي رسم لكلي مما أنجزه في القيروان، يشابه إلى حد بعيد بعض النقوش الجدارية التي عثر عليها في المدينة السورية صالحية الفرات. وفي الواقع أن بول كلي نظر إلى الفن العربي بصورة عامة، ولم يفرق بينه قبل الاسلام وبعده، بل انه وصل في مجال الفن العربي الى حدود جذوره القائمة في الفن الآشوري والفن البابلي. ونحن نعتقد أن وجهة نظر كلي صائبة الى حد بعيد، فلكي نستطيع تأكيد اصالة الفن العربي، فإنه لا بد من تقصّي جميع أبعاده الزمانية والحضارية والعقائدية والشعبية، وهذا ما تم لبول كلي.

ان طابع البدائية هو من أهم مظاهر الفن الحديث التي قامت على التحرر من ثقل الارتباطات المتزايدة في الفن الغربي، ولقد عبر كلي عن جوهر هذه البدائية، بالبساطة التي نراها واضحة مثلاً في لوحته «منظر قرية افريقية».

نلاحظ في جميع انتاج بول كلي صفتين: البساطة والتجدد. وهكذا كان بول كلي دائماً الفنان المبدع الذي اعتمد بكل ثقله على تراث أصيل، ونجح بفضل حدسه وحساسيته في أن يعيش جميع تفاصيل هذا الارث.

والطابعان الرئيسيان الرمي والخيط اللذان برز بهما الفن العربي، وظهرا مؤخراً في فن التجريد الحديث كمظهر من مظاهر العقلانية والعفوية، ظهرا أيضاً في فن كلي وكأنهما جزء من طبيعة فنه. الأول، الرمي وهو الخطوط التي تتبع الغريزة مدفوعة بهوى داخلي يتعاطف

مع الموضوع دون الشيء في ذاته. ونلاحظ هذا واضحاً جداً في رسوم كلي ذات الطابع الغريزي أو العفوي مثل «آلية جهاز مدني ١٩٢٨» «تأرجح المراكب الخفيف ١٩٢٧». الا أن هذا لم يمنعه من الارتباط بالموضوع أو الطبيعة أو الوجه أحياناً كما في لوحة «فقير استثنائي ١٩٢٧» وكما في لوحة «الدموع ١٩٣٣».

أما «الخيط» فإنه يبدو لدى كلي هندسياً صرفاً أحياناً كما في «واجهة من الزجاج ١٩٤٠». وأحياناً فإنه يستعمل الخيط العربي بصورة حرة لكي يحطم تعادل الاشكال القائم في الرسم الهندسي العربي كما في لوحة «زمن الازهار ١٩٣٤».

وبصورة عامة، فإن الخط المتصل الذي يضم حدود الصورة كلها ودون انقطاع، والذي نراه في أكثر أعمال كلي، سواء منها ذات الخطوط اللينة أو الخطوط المستقيمة، قد أوضح التأثر القوي بالرقش العربي القائم على الخط المتصل اللا نهائي، كما في لوحة «تأرجح المراكب الخفيف» ولوحة «أغنية الى القمر».

وعلى الرغم من اهتمام كلي بالخط عند تحديد وإبراز بعض الاشكال، فإنه يوزع الالوان في أكثر لوحاته ضمن مساحات لا تحدها الخطوط، ومع ذلك فإن علاقة الالوان ببعضها تبقى أساسية، وبهذه الطريقة سعى كلي الى ابراز تجريد الوان السجاد العربي كما في «تناسق قديم ١٩٢٥»، تجريداً تكعيبياً. ولقد لاحظ غروهمان «ان الزاوية القائمة والمستطيلات غير المستقيمة الاضلاع تبدو عند كلي نسيجاً هندسياً كالسجادة، ولكن ليس لها علاقة بالتكعيبية كمدرسة لأنها تتصل بغنائية شرقية قائمة على عناصر تصويرية مكررة».

وسوف نتبين عند دراستنا للفن الهندسي العربي الطابع الروحي الذي بدا على شكل اشعاع جابذ أو نابذ. هذه الفكرة ذاتها يمكن أن نجدها عند كلي في لوحته «بستان نباتي قسم الاشعاع» ففي هذه

اللوحة يبدو بوضوح الطابع الصوفي الذي يقرب الفنان من الابدية ومن الله، وهذا ما كان يبحثه كلي نفسه، «انني أبحث عن نقطة بعيدة تقع في أصل الخليقة، انها نقطة قريبة من الله حيث أبحث عن مكان لي».

٥ ـ الخط العربي والزخرفة في أعمال كلي:

ولا يخرج الخط العربي في جميع أنواعه عن مفهوم الفن، ذلك ان هدفه يبقى دائماً الجمال. وعلى الرغم من أن بعض الظروف اقتضت أن يتبع الخط قاعدة ثابتة قربته من الفن غير الذاتي، فإن هذا لم يمنعه من الظهور تحت أشكال مختلفة عديدة. ولقد جلب الخط العربي انتباه الفنانين الغربيين، سواء بسبب بنيته الفنية الطريفة، كما في الخط الكوفي، أو بسبب التزيينات التجريدية التي كانت ترافقه. وما هو أكثر أهمية، تأليف الكلمة في ذاتها التي كانت تبدو للغرباء عن اللغة العربية، شكلاً تجريدياً صرفاً. ولقد حاول بول كلي الاستفادة من الخط الجميل العربي في كثير من لوحاته، وكان هذا الخط يشابه أحياناً صفحة من مخطوط كما لوحته «عالم هاربور» أو صفحة من قرآن كما في «وثيقة ١٩٣٣» أو هيروغليف كما في «هاربور ـ و ـ ك ١٩٣٩» أو هو مجرد حرف أو كلمة عربية أخذت مظهر صيغة مجردة كما في «Tambalier ١٩٤٠» ولوحات أخرى، وبدا الخط أحياناً واضحاً ولكن باللغة الالمانية وبأحرف لاتينية كما في «دعه يقبلني ١٩٢١».

لقد بحث بول كلي عن الفن العربي أيضاً من خلال المظاهر الشعبية، واستطاع أن يكتشف الرابطة القوية القائمة بين جميع مظاهر الفن العربي.

ان حواشي الرداء المطرزة دفعته الى اكتشاف المقرنصات في العمارة. ولقد اكتشف أيضاً طرز العمارة وصفات الخيط الفني

والرسم الهندسي كما في «صالة المغني ١٩٣٠» «ريفي ١٩٢٧»، «منظر لمدينة قديمة ١٩٢٨»، «مدينة باقية ١٩٢٧».

وفي لوحته «مدينة قديمة وخلفية ١٩٢٨» يبدو بجلاء التطريز العربي المختلط بالعمارة أي بالقباب والاقواس والادراج. كل هذا وقد فقد حجمه ولم يبق الا سطحاً محدوداً بخطوط هندسية متقابلة، كما في لوحة «ورقة من تسجيلات البلدة».

ان تأثير الشمس الساحر يجعل الالوان باهتة شفافة، ولكن أحياناً وبدافع رد الفعل، فإن الفنان كان يسعى وراء الالوان الصارخة التي لا تقبل الفروق الجزئية.

ولا بد من الاعتراف على أية حال، من أن انتاج بول كلي اقنعنا بصورة قاطعة، ان الفن العربي قادر على توليد أساليب لا حصر لها، أساليب موزعة بين الحقيقة والخيال، بين التجريد والرمز.

(١) انظر الترجمة العربية بقلم عبد الرحمن بدوي.

(٢) انظر ص ٤٣ H. Ponente: Klee

(٣) انظر ص ٣٨٠ W. Grohmann: Paul Klee.

(٤) ذكرها في كتابه ص ٨٣ (Klee - La vie et l'Oeuvre).

(٥) انظر مذكرات كلي.

(٦) انظر مذكرات كلي.

(٧) حسب قول غروهمان، المصدر السابق.

(٨) انظر W. Grohmann: Paul Klee.

(٩) الباوهاوس، مدرسة اسسها غروبيوس في فايمار وتعني «عمارة البيت» وكانت رسالتها، رفع الحواجز بين الفنون التشكيلية والتطبيقية والعمارة.

(١٠) كلي، المذكرات.

(١١) انظر San Lazzaro نفس المرجع أعلاه ص ٨٤ .

(١٢) انظر في ذلك كتاب Ponente عن كلي، ص ٤٤ .

(١٣) انظر ص ٤٤ N. Ponente: Klee.

(١٤) انظر ص ٣٨٠ W. Grohmann: Paul Klee.

(١٥) انظر H. Reed: Introduction "Over the modern art" في كتابه: P. Klee.

(١٦) انظر ص ١١٩ M. Brion: L;art abstrait.

(١٧) انظر مقال J. Cassou: Hommage a Paul Klee.

(١٨) انظر M. Brion: Klee P. XII.

(١٩) انظر ص ٣٨٠ W. Grohmann: Paul Klee.

(٢٠) انظر R. Bezombes: L'Exotisme dans l'art.

(٢١) نفس المرجع.

الفصل الثالث عشر

بين التجريد والرقش

١ ـ ما هو التجريد.
٢ ـ كاندينسكي والتيار الروحاني.
٣ ـ الفن الشيئي.

بين التجريد والرقش

١ ـ ما هو التجريد؟

ان المشكلة التي تعترض النقاد الفنيين والمؤرخين، هي مشكلة التسميات التي تفرض نفسها عليه دون أن تحمل في أكثر الأحيان، مدلول الطراز، وقد بدا ذلك منذ القديم عندما أطلقت على الفن تسميات، مثل النهجية Maniérisme أو الباروك والروكوكو. ثم ازداد الأمر تعقيداً في هذا العصر، عندما ازدادت المدارس الفنية عدداً، فكانت الانطباعية والتكعيبية والوحشية والتجريدية، وجميع هذه التسميات لا تحمل مدلولها الصحيح كما ألفنا في اللغة العربية، حيث ترتبط الكلمة بمعناها ارتباط اللحم بالعظم.

والذي يهمنا الآن هو تسمية التجريدية التي ظهرت منذ بداية هذا القرن، دون أن يكون بالامكان تحديد المناسبة التي باشر النقاد فيها استعمال هذا الاصطلاح. ولكن كما يبدو، فإن هذه التسمية لم تستطع اعطاء المدرسة الفنية التي سيطرت خلال هذا القرن، والتي اعتمدت على الاستغناء عن الواقع، معناها الصحيح. ولذلك نعتقد أنه من الأنسب ـ كما يقول مارسيل بريون ـ ان نطلق على هذه المدرسة اسم الفن غير التشبيهي Art non figuratif أو الفن غير التمثيلي

Art non representationel. ذلك لأن الفارق بين هذا الفن الذي لا يمثل شيئاً معيناً، وبين الفن الذي يمثل الواقع، هو عملية التمثيل هذه. ولكن مع ذلك فإن الكلمة التي أصبحت سارية ومتداولة هي كلمة «التجريدية». وهي بمعناها قديمة قدم الفن فليست أشكال الفن ذات دلالة واقعية صرفة دائماً، بل انها أشكال تبتدىء من الشبه القريب للواقع المحسوس، إلى اللاشبه.

إن أي عمل فني إنما هو مؤلف من شيء Objet ومن موضوع Sujet، والشيء هو مادة محسوسة واقعية كالرخام والقماش، أما الموضوع فهو شكل غير واقعي لخيال أو حدس، يستوي في ذلك أي أثر من عصر النهضة مع أي أثر فني من الرقش العربي، أو من الفخار الرافدي، أو أية لوحة من لوحات موندريان أو بازان أو هارتونغ. ذلك أنه ليس من الممكن ـ إذا ما نظرنا الى لوحات رامبرانت السبعين التي تمثله ـ أن نجد واحدة منها نستطيع اعتبارها صورة واقعية، حتى الصورة الفوتوغرافية ليست تمثيلاً صادقاً للواقع كما يقول كامو[١]. وهكذا فإن الموضوع الجمالي لا يمكن أن يكون واقعياً. وكما يقول سارتر[٢] «ان الجمال صيغة خاصة تخلع على الموضوع ضرباً من اللاواقعية»، ذلك أن الجمال ينتمي الى عالم الخيال وليس الى عالم الواقع. ولهذا كان الموضوع لا واقعياً دائماً. أما مادة العمل الفني «الشيء»، فهي وحدها واقعية. ولكن الموضوع الجمالي يجعل من هذه المادة، شيئاً جديداً، يختلف عن جميع الاشياء السابقة لوجوده كما يقول كاسو[٣]، وهو شيء فني.

وهذا يفسر الى حد بعيد، الاعمال الفنية التشكيلية الحديثة في التصوير والنحت، والتي لم تعد مجرد رقعة عليها بضعة ألوان، بل أصبحت مجموعة من المواد، من الورق والتراب والفلين ونفايات المعادن والجنفاص... وفي أحسن الحالات أصبحت مجموعة من

الأواني أو الحلي والمجوهرات، كما هو الأمر عند بيكاسو وبراك وسلفادور دالي.

ويجد المفهوم الجمالي الجديد للعمل الفني أمثلته المبررة القوية في الفن التجريدي الحديث وفي الرقش العربي القديم على حد سواء. بل ان الفن العربي لم يُعرف على شكل لوحة أو تمثال كما عرف الفن في عصر النهضة. بل عرف دائماً ضمن الشيء الفني.

والحق أنه منذ بداية الفن الحديث فإن ثمة اهمالاً أصاب «المتاع الخارجي» فلم يعد الفنان يحفل بدقة المحاكاة والنقل عن الواقع، ذلك لأن نقل تفاحة على طريقة فيرونيز انما يثير فينا شهية أكلها، ولكن رسم تفاحة على طريقة سيزان يدفعنا الى تذوقها جمالياً بعيداً عن خصائصها الطبيعية كفاكهة لذيذة.

والواقع أن الجمال الطبيعي يقوم على عناصر مادية تختلف عن العناصر التي يقوم عليها الجمال الفني. ومن هنا وجد الفنان الحديث أنه لكي يكون مخلصاً لعمله الفني، عليه أن يوجد جمالاً خاصاً لأشياء جديدة لا علاقة لها بالأشياء الموجودة والقائمة بصورة مسبقة في الطبيعة.

على أن العزوف عن «المتاع الواقعي» الى «المتاع أو الشيء الفني»، قد حرر الفنان من ضرورات التقاليد المقيدة لنزوعه الابداعي، ودفعه في مجال التعبير الحدسي لكي يربط خياله مباشرة بالتنفيذ الفني.

ولهذا يبقى أي موضوع لبيكاسو أو بول كلي أو براك أو دالي، صورة جديدة لفكرة أو متاع أو شيء جديد. وهكذا فإن اللوحة الجديدة أو التمثال، خرجا تماماً عن المفهوم السابق للوحة أو التمثال، وأصبحا بحد ذاتهما «شيئاً» جديداً منفصلاً تماماً عن شيئيته السابقة. فاللوحة التي ينجزها فنان مثل بوري Burri وهي خليط من الخشب والورق والزجاج والصفائح والخيش، تعتبر «شيئاً» جديداً قائماً بذاته.

وهكذا فإن الأساس الذي ارتكز عليه الفن التجريدي، هو ابتكار (شيئية) جديدة. وبهذا المعنى فإن تسمية التجريدية تتناقض كما يقول جان آرب Arp مع حقيقة الانتاج الجديد الذي يحمل في الواقع صفة التحديد أو التخثير Concretisation. لذلك أطلق آرب عندما أقام معرضاً خاصاً به(٤) عام ١٩٤٥ ، اسم (الفن المحدد) على أعماله عوضاً عن الفن المجرد.

لقد استطاعت التجريدية في العصر الحديث، أن تقلب المفاهيم الاولمبية(٥) التي قام عليها الفن الغربي رأساً على عقب، فلم يعد للانسان المتفرج سلطان صارم على الموضوعات التي يتناولها الفنان التجريدي، ذلك أن الفنان التجريدي وقد تنكر للعالم الخارجي الراهن، قبع في مرسمه يعالج بكثير من الجد، موضوعات ذات علاقة بعالمه الداخلي أو الفكري. غير أن الأمر لم يستقم حتى الآن، فما زال الانسان المتذوق يبحث عن أشيائه التي يحبها وعن صورته النرجسية في أعمال الفنانين، ذلك أن الأجيال الطويلة التي تعاقبت على تاريخ الفن، كانت تحمل معها دائماً صورة تمثال الدوريفور لبولكليب، وقد جعل الجمال مرتبطاً بقوانين رياضية ثابتة.

ان هذا المنطلق، الذي قام عليه الفن الغربي منذ عصر الاتيك، قد جر معه كثيراً من المعتقدات والافكار التي قدمها اقليدس وافلاطون على أنها انجيل الحضارة الغربية الدائم، هذه الحضارة التي أطلق عليها سبنغلر نعت الفاوستية (نسبة الى فاوست الذي باع نفسه الى الشيطان)(٦).

ولكن التيار الشرقي الذي ظل قائماً على الرحمانية، والذي بقي الفن فيه عملاً مستقلاً عن الواقع، قد ترك كثيراً من آثاره في تطورات الفن في الغرب نفسه، نرى ذلك واضحاً منذ الفن البيزنطي والباروك، وأخيراً في الفن التجريدي نفسه. على أن التجريدية الحديثة لم تستطع

في جميع مظاهرها، التحرر من ربقة المفهوم الاولمبي حتى في الموضوعات التي لا تتضمن أشياء Objets[٧].

وإذا أمعنا النظر في ذلك التيار القائم على الذهنية الاولمبية، لوجدناه صادراً عن نسغ غربي محض، أما التيار القائم على الروحانية المجردة فإن صدر دائماً عن منهل شرقي.

وهكذا فإن بيت موندريان Piet Mondrian وفاسيلي كاندينسكي Kandinsky هما قطبا التيارين المتقابلين في الفن التجريدي الحديث؛ التيار الرياضي، والتيار الروحاني.

أما موندريان فهو هولندي أقام مدرسته المسماة «التشكيلية المحدثة» على تمحيص عقلي رياضي في محاولة لتعرية الاشياء عن شيئيتها، دافعاً بها الى أعمق أبعاد التعرية. وقد ساهم في بناء هذا الاتجاه مع موندريان عدد من الهولنديين أمثال فان دوزبورغ[٨] Van Doesburg الذي تحدث عن «المحضية» في مجلة هولندية قائلاً: «لقد كان الفنانون مجبرين على تجريد الاشكال الطبيعية التي كانت تغطي العناصر التشكيلية، وعلى اقصاء (الأشكال ـ الطبيعة) واحلال (الأشكال ـ الفن) مكانها.

ان هذين الهولنديين سليلي رامبرامن وفرانز هالز لم يستطيعا الوصول الى (الأشكال ـ الفن) الا بنفس الطريقة العقلية التي قام عليها الفن الهولندي دائماً في تصوير المناظر الطبيعية والوجوه. وكان دورهما كما يقول بريون[٩]: «تلخيص الواقع المشخص (هندسياً).». ولقد فسر كل من موندريان وفان دوزوبورغ دورهما، الأول في لوحة الشجرة، والثاني في لوحة البقرة، وفي كلا اللوحتين نشاهد تطور عملية التخثير العقلاني للواقع المرئي.

ولكن على الرغم من هذا الفرق الجذري فإن ثمة ما يقرب تجريد موندريان من الرقش العربي (الأرابيسك) هو تلك النظرية المسماة

(التشكيلية المحدثة) والتي أقام عليها فنه، والقائمة في جوهرها على مفهوم الارابيسك.

ففي الوقت الذي يؤول فيه الرقش العربي إلى ربط الاشكال بخطوط موحدة مستمرة، حاملة معها تياراً حركياً داخلياً، فإن الزوايا القائمة في مربعات موندريان كانت تؤول عن طريق تناسق مسافاتها الى حركة حية، تنقل الشيء من الخاص إلى العام، من الشكل الميت إلى المفهوم الحي.

٢ ـ كاندينسكي والتيار الروحاني:

أما التيار الثاني الذي قاده كاندينسكي الروسي الاصل. فلقد حمل دائماً جميع المفاهيم الفنية الشرقية التي انتشرت في روسيا عن طريق الفن البيزنطي الذي بقي سائداً فيها حتى زمن متأخر، ولقد توضحت آراء كاندينسكي الشرقية جلية، في كتابه (من الروحي في الفن)[١٠]، أبان فيه أن العمل الفني يقوم على التجلي الروحي.
فالتجريد لديه لا يقوم على العقل وانما يقوم على الحدس، ولهذا فإنه 96
يقول «لقد انتهى عهد المتاع) في موضوعاتي».

وتحدث كاندينسكي كثيراً عن الالوان ودلالتها الروحية في كتابه، وتحدث أيضاً عن مفهوم الذاتية الذي ينادي به الفن الغربي دون هوادة. وكان رأيه أن الذاتية في الفن لا تستمر مع الزمن، بل هي الموضوعية. وكأنه بذلك كان يريد أن يجيب على من سيتهم الفن العربي بالموضوعية وفقدان الذاتية. وهو لئن لم يستطع اقامة رده على مفهوم المتعالي الذي قام عند العرب، إلا أنه يتحدث عن النظرة الحدسية للاشياء، وعلى التنكر لصورة الاشياء في الواقع ودمجها في صورتها الفنية المبتكرة. وهكذا فإن تفكير كاندينسكي كان أقرب الى
السحر منه الى التنسك، على عكس الفن العربي الذي لم ينج هو 98
نفسه من تهمة السحر ولكنه سحر صوفي. وكما يقول بيرابين[١١]

«ان السحر العربي مشترك دائما تقريباً مع الصوفية، انه نتيجة لتفكير قديم عند العرب الساميين».

٣ ـ الفن الشيئي:

على أن الالتقاء التقني بين الرقش العربي والتجريدية، بدا بوضوح عندما أصبحت اللوحة التجريدية مزيجاً من المواد والاخلاط والالوان، وليست فقط مجرد ألوان أو خطوط لا معنى ولا شكل لها، بل أصبحت اللوحة شيئاً جديداً مبتكراً يختلف عن الاشكال الاخرى المألوفة. ونرى المبدأ نفسه في الرقش العربي عندما كانت الاشياء، السيوف والكؤوس والصحون والرنوك والابواب والمخطوطات، أشياء فنية جديدة تختلف عن الاشياء العادية، وقد يكون هذا هو السبب الذي دفع بعض الكتاب الى اعتبار الفن العربي مجرد تزيين شكلي.

لقد بدا هذا النزوع نحو (شيئية) العمل الفني في الاتجاه الحديث، عندما أقام جماعة من الفنانين مدرسة الباوهاوس Bauhaus وهي مدرسة كان همها ابتكار أشياء استعمالية واعطاءها صفة فنية. وهكذا أصبح الأثر الفني ليس فقط التمثال واللوحة، بل أيضاً أي شيء يمكن أن يتضمن ابداعاً، ومن هنا زالت الفروق بين الفنون التشكيلية والفنون التطبيقية كما يقول هربرت ريد[١٢]، وأخذ التزيين مفهوم الفن المبدع بعد أن كان زخرفة مرتجلة. ويبدو هذا الاندماج واضحاً في أعمال النحات الامريكي كالدر، حيث أصبحت التماثيل ثريات متحركة مدلاة من أعلى.

هوامش الفصل الثالث عشر

(١) انظر محاضرته «الفنان وزمنه» منشورة بالعربية في كتاب (وجها الحياة).

(٢) انظر كتابه أوضاع، ج٢ .

(٣) انظر J. Cassou. Situation de l'art moderne.

(٤) اقيم المعرض في صالة دروان Drouau في باريس.

(٥) نسبة الى الاولمب مهد الابطال ذوي الاجسام المتناسقة ورمز البطولة والمثل الأعلى.

(٦) ارجع إلى بحث فلسفة الفن العربي في هذا الكتاب.

(٧) انظر قاموس الفن التجريدي، ص ١٤٠ .

(٨) يضاف إليهما Van tongerloo, Van der Leck.

(٩) انظر ص ٩٠ من كتاب M. Brion: L'art abstrait.

(١٠) انظر W. Kandinsky: Du spirituel dans l'art.

(١١) انظر ص ١٥:

R. Biraben: Essai de philosophie de l'arabesque.

(١٢) انظر H. Reed: The meening of art.

الفصل الرابع عشر

اسباب التجريد
في الفن الاسلامي

١ - التصحيف.
٢ - التغفيل.
٣ - صورتا التجريد العربي الإسلامي.
٤ - البحث عن الجمال المحض أو عن المطلق.
٥ - التعبير عن المطلق المتعالي.
٦ - الجذور العربية للفن التجريدي الحديث.
٧ - الجمالية الاسلامية في أعمال التجريديين.

اسباب التجريد في الفن الاسلامي

١ ـ التصحيف في الفن الإسلامي:

لقد فرضت العقيدة الوحدانية، الراسخة في روحية الانسان العربي، على الفن العربي مبدأين، الأول هو «تصحيف» الواقع، أي تحوير معالمه الخاصة وتعديل نسبه وأبعاده وفق مشيئة الفنان. والمبدأ الثاني هو «تغفيل» الشكل والواقع، أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته، الى تمثيل الكلي والمطلق.

ولقد فسر سبب التصحيف تفسيرات مختلفة، فمن قائل ان الانسان ليس إلا مخلوقاً عاجزاً عن مضاهاة الله في قدرته الخالقة. وقد أوضح القرآن الكريم الفرق الواسع بين الله والانسان، والفرق بين وظيفة الخلق الخاصة بالله، ووظيفة العبادة المنوطة بالانسان ﴿**هو الذي يصوركم في الارحام كيف يشاء لا إله إلا هو العزيز الحكيم**﴾ [آل عمران: ٦]، أي لا خالق ولا مصور الا هو. وبما أن الخلق في القرآن مقصود به خلق الانسان، لذلك كان تصوير الانسان باعتقادهم ونحته، من الامور التي يضاهي فيها الانسان القدرة الالهية، وفي الحديث: (من صور صورة في الدنيا، كلف أن ينفخ فيها الروح يوم القيامة وليس بنافخ). ولهذا يلجأ المصور الى

التصحيف في الشكل والى تغيير معالم الوجه البشري لكي يتحاشى عذاب الله كما ورد في الحديث الشريف «ان أشد الناس عذاباً يوم القيامة، الذين يضاهون بخلق الله».

ويدعي بعض المفكرين أن التصحيف كان نتيجة ضعف أهلية الفنان العربي وعدم ثقافته الفنية، ويسجلون بذلك هنة في مظاهر الحضارة العربية، وهناك من يرى أن التصحيف محاولة للتفريق بين العمل الفني الذي لا يهتم بالشكل الاساسي وانما يهتم بأبعاد أخرى فنية وفلسفية، وبين صناعة الاصنام والتي حرمها الله بوضوح تبعاً لتحريمه الوثنية اطلاقاً.

لقد اتجه الذهن العربي بنظرته الحدسية الى الكشف عن الجوهر الخالد، الجوهر الكوني المتصل الذي لا يقبل التجزئة ولا التباين. وهذا الكشف يتم بالغاء الجوانب الحسية الزائلة من شخص الانسان، ومن الطبيعة على السواء. فلقد كانت الملامح الحسية تعيق الحدس عن ادراك غايته وهي الجوهر الحق، بل تصرفه الى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية فتجعل منه حساً مرتبطاً بالغرائز والميول.

ولقد فطن المصورون المعاصرون إلى أهمية التصحيف فقال ماتيس: «ان الدقة لا تؤدي الى الحقيقة». فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل، ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي. لقد كان الفنان العربي يسعى إلى تجاوز عالم الشهادة للوصول الى عالم الغيب. ولذلك فإنه عندما كان يرسم شكلاً ما، في مخطوط ككتاب مقامات الحريري الذي رسمه الواسطي، أو على جدار كما في قصر الحير وقصور سامراء، فلم يكن يسعى من وراء الصورة الى الدقة والمحاكاة، بل إلى اسقاط حدسه العام عن عالم غير ذي حدود وفواصل، وبقدر ما تبدو الصورة مصحفة بقدر ما يكون ارتباطه بعلم الغيب قوياً، حتى يصل به هذا الارتباط الى تحويل الفكرة الى اشارة، وقلب الواقع الى رمز كلي.

٢ ـ التغفيل:

والمبدا الثاني الذي نتج عن الوحدانية في العقيدة العربية هو التغفيل في الفن، ويعتقد بعض المفكرين أن سبب هذا التغفيل هو العزوف عن الحياة في الدنيا واللجوء إلى الله دائماً موئل الانسان في الحياة الاخرى. ﴿**وما الحياة الدنيا الا متاع الغرور**﴾ [الحديد: ٢٠].

ولقد أفرد بشر فارس[1] في ذلك بحثاً مقتضباً أكد فيه على أن الفنان العربي كان انما يرى في تصوير الحياة متاع الغرور، «وهو متاع يضمحل وينحل بازاء الذين بين يدي الله». وفي القرآن الكريم ﴿**واضرب لهم مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء، فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيماً تذروه الرياح وكان الله على كل شيء مقتدراً**﴾. [الكهف: ٤٥].

وهكذا يسعى الفنان العربي المسلم الى ازالة كل صلة في موضوعه مع الحياة الزائلة والتقرب من المطلق، من الله ﴿**وما عند الله خير وأبقى**﴾ [القصص: ٦٠].

ويقول بشر فارس[2] «يتصفح الفنان أجزاء المادة حتى يتيسر له أن يلتقط منها ما كان نسجه أقل فساداً. وهكذا تعاني المادة ما تعانيه من اقتطاع وتضمير، فتبدو مبتورة مسحاء، فتتم عن الشبهة التي تلابس ماهيتها في دنيا تفهة أيما تفه».

كان هدف الفنان العربي دائماً الاندماج الكلي في موضوعه، ولم يكن هدفه نقل الموضوع القائم في العالم الخارجي. فلم يكن من شأنه أن يؤكد انفصال الاشياء في ذاتها وهو المؤمن بوحدة الوجود. بل كان دوره يكمن في السعي، عن طريق الفن، الى الغاء الطبيعة المستقلة عنه، Denaturalisation، هذه الطبيعة التي فرضها الغلاف العرضي، لكي يندمج في روح العالم ويصبح جزءاً مغفلاً في مصدر الامكانات التي بوسعها أن تكون أي شيء على وجه اليقين

والتحديد. وهكذا فإن الرقش العربي الذي يقوم على عناصر غير تشبيهية، يرتكز على أساس صوفي حركي، على عكس بعض اتجاهات التجريد الحديث التي تقوم على أسس مكانية ساكنة وجامدة.

٣ ـ صورتا التجريد العربي الإسلامي

بدت حركية الرقش العربي في مظاهر الالحاح للوصول الى الوجود الحقيقي المطلق والابدي، ويمكننا أن نلحظ مظاهر الصوفية في الدين وفي الفن بمقارنة (الذكر) في الدين.﴿**رجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله**﴾ [النور: ٣٧]، مع التكرار والوميض في الرقش العربي. ففي الذكر يكرر المؤمن عبارة واحدة (الله هو) مئات المرات حتى يفقد وعيه ويتجرد من غلافه المادي كي يغيب في نشوة الاتصال بالله.

اما في الفن فإن هذا السعي وراء الجوهر الخالد أو الحق يبدو في صورتين، صورة أفقية تبدو على شكل التكرار أو التناسخ. ويبدو هذا في الرقش اللين. وصورة مركزية تبدو على شكل وميض متناوب وتبدو خاصة في الجامات ذات التخطيطات الهندسية المستقيمة والتي تسمى (الخيط).

ولقد أكد بشر فارس هذا التصنيف فهو يقول[٣]: «من الممكن أن نتبين في الرقش عنصرين ثابتين، تمدهما الطبيعة خفية، ويقيم الاعتدال بينهما احساس دفين بالمناسبة رهيف، ثم يحول من أوضاعهما اختلاف الامكنة والعهود بفضل ارتقاء متصل في جانب الحجم وجانب الشكل.

وأما العنصران، فمن جهة تأويل النبات، ولا سيما الورقة والساق. تأويلاً كله هزة. ومن جهة استغلال الخطوط استغلالاً يجريه التصور.

ومن وراء العنصرين مبدآن، الأول يظهر كأنه العبث، والثاني يبرز في هيئة التدقيق الهندسي، ومن هنا تخرج طريقتان «الرمي» و «الخيط» على حد تعبير المعاصرين من أهل الصناعة في دمشق خاصة - كأنما يد الصناع تنظم الخطوط بخيط أو تفر من الورقة والساق من طريق الرمي».

وهكذا فإن الرقش العربي قد بدا في شكلين أساسيين، الا اننا نستطيع أن نجزم بأن المصدر في الواحد هو العقل والحس، وأن المصدر في الثاني هو الهوى والحدس، وانهما منفصلان على هذا الاساس. ذلك لأن الرسم العربي كان انما ينقل بروية واعتدال، ما كان يستشرفه من المعاني الالهية في حالات الوجد الدائب الذي ربط العربي منذ القدم بروحانية راسخة دفعته الى البحث عن «لا نهائية الملاذ الأجل» حسب تعبير بشر فارس. وبمعنى آخر ان الفنان العربي كان يستجمع الموضوع عن طريق الحدس وليس عن طريق الفهم، ذلك لأن ادراك الله لا يقوم على الحس، وانما يقوم على الوحي، ودرجات الوحي متفاوتة، اعلاها وحي الانبياء ومنها وحي الرقاشين والشعراء والناثرين. والوحي هو الحدس البعيد عن الحس والتعقل، أما العمل الفني نفسه فهو ارتسام التجلي أو الوحي ارتساماً واعيا محسوساً. ومن هنا كانت الصورة الالهية هي الصورة القائمة في وجودنا منذ الأزل، أما الصورة العقلية فهي الصورة القائمة خارج وجودنا بفعل منا. وقد قيل فما الصورة؟ قال: التي بها يخرج الجوهر الى الظهور عند اعتقاب المصور اياه(٤).

ولقد أوضح التوحيدي(٤) الفرق بين الصورة الالهية والصورة العقلية بما يصح أن يكون أساساً فلسفياً للرقش العربي. «فالصورة الالهية، هي التي تجلت بالوحدة، وثبتت بالدوام، ودامت بالوجود. أما الصورة العقلية فهي شقيقة تلك، الا أنها دونها لا بالانحطاط الحسي

ولكن بالمرتبة اللفظية، وليس بين الصورتين فصل الا من ناحية النعت. والا فالوحدة شائعة وغالبة وشاملة».

ويرى التوحيدي ان الصورة الالهية، ويمكن الرمز إليها بالجامات الدائرية والمركزية التي تنطلق من المركز - الجوهر، «ترد عليك وتأخذ منك... بقهر وقدرة... وتحجبك عن لم؟ وكيف؟ ولا تنحى ولا تطلب... وأنوارها بروق تمر...، وإذا حصلت لك بالخصوصية لا نصيب لاحد منها... وهي للصون والحفظ...

أما الصورة العقلية فإنها «تصل إليك فتعطيك، برفق ولطافة... وتفتح عليك لم وكيف؟... ويسعى اليها ويسأل عنها وتوجد... وأنوارها شموس تستنير... وإذا حصلت لك فأنت وغيرك شرع فيها... وهي للبذل والافاضة... الخ.

ويبدو أن هذا التفريق بين الصورة الالهية وآليتها الحدس والوحي، والصورة العقلية وآليتها العمل الفني، تتعارض مع التفريق الذي عرضه بشر فارس والذي اعتمد فيه على التسميات الشائعة لدى أهل الفن في بلاد الشام. والواقع أن تقسم التوحيدي يقوم على أساس المراحل الابداعية. المرحلة الأولى، مرحلة التصوّر الالهي، وهي المرحلة التي تتوضح فيها حدود التجلي الالهي عند الفنان. والمرحلة الثاني هي مرحلة التصوير العقلية، وهي التي تتجسد فيها التصورات الحدسية، وتتوضح فيها حدود البراعة والفطنة في مقدرة التصوير[٥] .

أما تقسيم بشر فارس فهو يقوم على أساس الاسلوب. أسلوب تغلب عليه الحصافة والحساب أطلق عليه اسم «الخيط». وأسلوب تغلب عليه العفوية والاسترسال أطلق عليه اسم الرمي. ولكن بشر فارس[٦] يعتقد كالتوحيدي انه ليس من فرق كبير بين الاسلوبين اذ يقول: «وهذا المبدآن يتنافران في الظاهر على حين أنهما يلتقيان في اتفاق عجيب يضم التمثل الى الشعور، بل هما يتألفان حتى التعانق

والملامسة». فكل من هذين الاسلوبين يقوم على فكرة الوجد والتعالي؛ ففي الصورة الاشعاعية نرى الكون وبما فيه يدور في فلك واحد منشؤه الله الأجل ومنتهاه الواحد الأحد، ﴿**هو الأول والآخر...**﴾ [الحديد: ٣]. وفي الصورة البتول، نرى أن الرقشة الجميلة تصبو باستمرار نحو الجوهر، «إذ لا مبتدأ لها ولا منتهى، وما يجوز لها أن تطمع في أحد منها لأنها تسعى وراء الله[١] ﴿**ولله المشرق والمغرب فأينما تُولوا فثم وجه الله...**﴾ [البقرة: ١١٥]. و..﴿**إنه يبدىء ويعيد**﴾.

وهكذا فإن المصور العربي في عمله لا يرتبط بمفاهيم الفن السائدة في الغرب والقائمة على مفهوم العبث، كما يفسره سبنسر وديكارت، بل هو عمل رصين لا يفرق عن العبادة. وفي ذلك يقول بشر فارس «وبعيد أن ينحدر الرقش من بدوات العبث، وان زعم قوم النقاد هذا، فالرقش ثمرة التوقان الاسلامي، ثمرة منقاة، وتوقان مذعان يختلج على هلع».

«على المؤمن أن يتوجه بكيانه الى الله، فالله مصدر جذبه وغاية سعيه في آن واحد[٦]».

وثمة من يعتقد أن الخيط في الرقش العربي، هو عمل هندسي محض يقوم على تعريات واشتقاقات للاشكال الهندسية الأولى، المثلث والمربع. والواقع ان شكل الخيط إذا كان هندسياً فإنه ذو مضمون ثابت، وليس الطابع التجريدي فيه الا لكي يصبح الشكل مطابقاً للمفهوم المطلق الذي يتضمنه. فهو يعتمد على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحية والبعيدة عن العقل الرياضي المبني في الظاهر على علاقات جد حسابية، وهو في الواقع يسعى وراء فكرة جوهرية هي فكرة الله الأحد، فالنقطة المركزية هي الجوهر الذي يصدّر الاشياء كلها واليه ترجع جميع الأشياء، وفي ذلك يقول بيرابين[٧]: «يعاني الرقش العربي دائماً مشكلة البحث عن الوحدة». ويفسر ذلك ما نراه

في التكوينات الهندسية الاشعاعية، فالملاحظ أنها بوقت واحد نابذة وجابذة، وفي كلتا الحالتين فإنها تنطلق من الجوهر الواحد وتعود الى الجوهر الواحد»، فمرجع الأمور هو الله، ﴿**الله يبدأ الخلق ثم يعيده ثم إليه ترجعون**﴾ [الروم: ١١].

٤ ـ البحث عن الجمال المحض أو عن المطلق:

لم يعد من السهل تناول الفن التجريدي بالدراسة والتمحيص دون الارتكاز في ذلك على المبادىء الاساسية التي قام عليها الفن العربي. ولقد كان اهتمام مارسيل بريون واضحاً بهذا الفن الذي أفرد له القسم الأول من كتابه (الفن التجريدي)، والذي جعله محور بحثه المنشور في مجلة «ديوجين».

ونحن إذا حاولنا اجراء محاورة مباشرة بين الرقش العربي والفن 85
التجريدي الحديث، فإننا نرى أن الموضوعات التي تثير التقارب أو
تؤكد الوحدة بين هذين الفنين هي التالية: 86

١ ـ عدم اعتبار الطبيعة والانسان مقياساً للجمال الفني. 90

٢ ـ الاعتماد على الانفعال الذاتي الداخلي في عملية الابداع 91
الفني دون الاعتماد على الحس المادي للاشياء الخارجية. 105

٣ ـ التعبير عن المطلق.

٤ ـ البحث عن الجمال المحض.

لقد قام الفن الغربي منذ نشأته الأولى في عهد جيوتو ودوناتيلو والبرتي على الاصول الاولمبية التي كانت قد تحددت بشكل نهائي في العهد الكلاسي (القرن الرابع قبل الميلاد).

وكانت هذه الاصول تقوم على اعتبار الانسان رمزاً للجمال، وان العلاقات الثابتة بين الاعضاء والتي حاول بولكليت وضعها في قانون Canon، هي القواعد الجمالية التي يجب احترامها في النحت والتصوير وفن العمارة أيضاً. ولكن الأمر لم يبق على هذه الحال دائماً، خاصة في العصر الحديث عندما اقتضت ضرورة التقدم العلمي والصناعي، تمييز العمل الخيالي الالهامي عن العمل العلمي القاعدي. فكان العمل الخيالي يجنح الى اللاواقع، والعمل العلمي يقوم على الواقع، وكما يقول براك: «ان الاحساسات تسعى الى التحوير، أما العقل فيسعى الى التقعيد». ومن هنا كانت بداية تحرر الفنان من الأشكال الطبيعية والعمل على مناهضتها شيئاً فشيئاً، حتى إذا كان
الأمر لكاندينسكي عام ١٩١٠ ، أصبحت اللوحة مجموعة من 98
الخطوط والحلزونات والاشكال التي لا مدلول لها ولا ترتبط بأي الاشكال المألوفة في الواقع. هنا نرى الانسان الغربي يعلن صراحة عن نهاية ارتباطه بالشكل الانساني وعن التقائه بالاشكال المجردة التي لا تعني شيئاً وتعني كل شيء.

لقد اقتضى الفنان الغربي، كي يتحرر من ربقة القانون والنسبة الذهبية عدد من القرون، كان الفنان العربي خلالها يقيم فنه على الوحي أو الحدس ويقيم الاشكال بعيداً عن مقاييس الشكل الانساني وحدودها. وفي هذا يقول بشر فارس[٨] «ان خروج التصوير الاسلامي على أصول الهيئة البشرية، انما تستدعيه نية مستقرة في الطبع مبعثها الاستهانة بعظمة الانسان المطلق، الانسان الذي ركزه في قلب العالم فلاسفة يونان وأهل الأدب والفن في ايطاليا الناهضة، أولئك الذين فحموا المنزلة البشرية ومجدوا العري الوضاح في مصوراتهم ومنحوتاتهم، فجاء الانسان معهم جميعاً مقياس الاشياء كلها كما قال «بروتاغوراس» ولا يسع الاسلام إلا أن ينكر هذا الشطط».

لقد قام الفكر العربي على تمجيد المثل الأعلى «الهو» وليس على تمجيد الانا، ولقد تمثل هذا في آيات الكتاب عند توسيع الفرق بين الانسان الترابي الاصل وبين الله، وهو الحق المطلق الذي يحبط الملأ الاعلى.

ومن هنا فإن الانفعال الداخلي الذي يعتمر في ضمير المؤمن، كان يربطه دائماً بالمثل الذي لا تسعه حدود الشكل المادي بل تضيق عن اطاره.

وفي هذا يقول بريون[٩] «إن الفن التجريدي كما يبدو لي أكثر قدرة من الفن التشبيهي على التعبير عن روحانية عميقة وعالية، ذلك لأنه لا يرتبط بالشكل التمثيلي، ولأنه ايضاً يستطيع بدون وساطة هذا الشكل أن يثير مباشرة، حالات عاطفية وانفعالية أكثر محضية من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي».

والله في المفهوم الوحداني، غير قابل للشبه، وكما يقول ابن سينا[١٠] «انه غير داخل في جنس، أو واقع تحت حد أو برهان، بريء عن الكم والكيف والاين، والمعنى والحركة لا ند له ولا شريك ولا ضد. وانه واحد من وجوه، لأنه غير منقسم لا في الاجزاء بالفعل، ولا في الاجزاء بالفرض والوهم كالمتصل، ولا في العقل بأن تكون ذاته مركبة من معان عقلية متغايرة يتحد بها جملة، وانه واحد من حيث هو غير مشارك البتة في وجود الذي له، فهو بهذا الوجود فرد، وهو واحد لأنه تام الوجود، ما بقي له شيء حتى يتم الخ...».

لذلك يتمثل التعبير الملازم للتفكير الروحاني والوصفي في الاشكال التجريدية أو في الرموز غير التشبيهية. وفي ذلك يقول بريون[٩] «ان الفنان، في كل مرة يسعى فيها الى التعبير عما هو روحاني أو الهي، كان يسعى الى التجريد، وهذا ما تم بالفعل بالنسبة للفن الاسلامي بصورة عامة، حيث كان المتعالي يعبر عنه دائماً

بصورة غير تشبيهية، وكذلك كان الأمر بالنسبة للفن اليوناني البدائي حيث كان مبعث اقامة الاصنام التجريدية، الشعور بأن تشخيص الالهة فيه استخفاف لقيمتها».

٥ ـ التعبير عن المطلق المتعالي:

أما في التجريدية الحديثة فمن الواضح أن النزعة الى عدم التشبيه لم يكن مصدرها الارتباط بالمتعالي الوحداني، ولكن بالذات . هذا الارتباط الذي تم نتيجة انفعال داخلي عميق عانى فيه الفنان كثيراً من الاخيلة، وأبصر كثيراً من الرؤى الغامضة التي تكشفت له على شكل مساحات وبقع لونية وخطوط مطلقة من أي قيد واقعي.

على أن الانفعال الذاتي عند الفنان العربي إذا انعكس في رموز تكاد تكون (موضوعية)، فإنه في الفن التجريدي انعكس في أشكال لم تخرج الا قليلاً عن القواعد الجمالية الاساسية كالانسجام والتوافق والتوازن الخ... ولكن في الوقت الذي ظهر فيه الانفعال الفني عند العربي نظاماً صوفياً، كان عند الفنان الغربي نظاماً رياضياً، ألم يسع سوريو[١١] الى اخضاع الفنون جميعاً الى نظام واحد؟..

لقد كان المطلق عند العربي هو المثل الأعلى، هو الحق، هو الجوهر، هو الله. ولذلك سعى عن طريق الفن إلى ادراك الحق شأنه شأن الصوفي الذي كان يسعى عن طريق الاجتهاد الى الاندماج بالله.

أما الفنان الحديث، فقد لجأ الى التجريد لكي يستطيع الالتقاء مباشرة مع الافكار التي لا يمكن تمثيلها بأي شبه. ومع أن بعض الاتجاهات التجريدية انما تسعى وراء الشكل فقط، الا أن كثيراً من الفنانين التجريديين يدّعون أن وراء هذه الأشكال عالماً آخر مغايراً ومتمايزاً عن العالم الواقعي المألوف. ويقول ميشيل سوفور[١٢] «ان الفنان التجريدي يسعى وراء الكلي في الخاص، وايجاد الجمال

لا يختلف عن اكتشاف الكلي، هذا الكلي هو الله. والتعرف على الاله في أي عمل فني هو الشعور بانفعال بديعي».

ويسعى الرقش العربي والفن التجريدي على السواء الى التعبير عن المجهول، أو عن غير المحدد وغير المرئي والغيبي.

بيد أن المطلق إذا كان مفهوماً فلسفياً فهو في المفهوم الجمالي الحديث يعني ايجاد الصيغة الأكثر محضية، فالجمال القائم في الطبيعة، جمال التفاحة أو جمال البحر أو جمال المرأة، هو جمال شيء معين، ويشترك في تزكية هذا الجمال عوامل عديدة، منها المتعة أو اللذة أو الذكرى. أما الجمال المحض، الجمال البعيد عن جميع المغريات الاضافية، فلا وجود له في الطبيعة، إذ نادراًما نعجب بزاوية من جدار مهترىء كسته طبقة من العفن، اللهم إلا إذا كان منا من هو شاذ الذوق. ولكن في الفن فإننا نبحث تقريباً عن نفس الزاوية ونحاول اعادة انشائها بشكل فني، وليس شرطاً أن يكون عملنا جميلاً جمال الجوكندا، ولكن الشرط أن يكون جماله فنياً، أي أن يكون ابداعياً وصرفاً، وبهذا يقول موندريان: «اننا نسعى وراء جمالية جديدة محضة، خطوط وألوان محضة، ذلك لأن العلاقات المحضة هي وحدها القادرة على الوصول الى الجمال المحض».

على أن الفن التجريدي في الغرب، قد استطاع أن يخدم الافكار المطلقة خدمة كبيرة، فبعد أن كانت الشجاعة أو البراءة أو الوحشية، الخير أو الشر، الجمال أو القبح، لا تظهر بمدلولها عند الانسان أو في الطبيعة، أصبح من الممكن التعبير عن هذه الاشياء المطلقة في الفن التجريدي دون أي مستند واقعي.

كان الفن العربي معتبراً الى وقت قريب على أنه مجرد تزيين لا مضمون له، الا أن ظهور الفن التجريدي، حرّك الاهتمام بالرقش العربي كفن تجريدي، بل رأى مارسيل بريون، في هذا الفن أساساً

للتجريدية الحديثة. غير أن بريون نفسه لم يستطع التحرر نهائياً من الفكرة القبلية عن الفن العربي، فهو ان نفى عنه صفة التزيين تبعاً لنفيه هذه الصفة عن التجريدية الحديثة، فإنه وصم هذا الفن بالموضوعية التي تجعل العمل الفني آلياً لا ارتباط له بالمواقف والانفعالات الذاتية. فهو يرى[١٣] «ان الفن التجريدي الحديث يختلف آلياً عن الفن العربي في أن الأول يمتاز بنزعته الشخصية المتطرفة، حيث يخلق الفنان بعيداً عن كل فكرة سابقة الاشكال التي يعبر بها عن نفسه وانفعالاته، مما هو بعيد عن الفنان المسلم. فالهندسة الاسلامية ذات موضوعية تامة وهي منفعلة» (بمعنى أن شخصية الفنان غير ممثلة). وهكذا أوجد الاستاذ بريون فرقاً واسعاً بين هندسية موندريان، وهي هندسية شخصية محضة، وبين هندسية الرقش العربي، والتي رآها جد موضوعية. ونستطيع أن نجيب على بريون بما يلي:

ان الذهن الصوفي القائم على العقيدة الوحدانية، يدعو الى انكار الذات، وهو يدفع الفنان المؤمن الى السعي المستمر للاتصال والتلاشي بالمطلق، ولقد بدا هذا السعي في التكرار، وهو مظهر من مظاهر الوجد الصوفي عند بيرابين[١٤] الذي يعترف: «ان الصيغة المكررة المتخيلة أو المنفذة، تثير أبدية الانطلاقات والعودات، ممثلة بذلك علاقات الظاهر مع الجوهر، وارتباط هذا بذاك، وهي بذلك تتجاوب مع الله بحسب مفهومه الذي ورد على لسان ابن سينا، ويقترب من مفهوم الذكر». على أننا نستطيع الدفاع عن الذاتية في الفن العربي بقولنا: ان المحرك الذي دفع الفنان العربي الى نقل الصورة الالهية، كان يختلف عن المحرك في الفن التجريدي الغربي. فمع أن الفنيين يتجهان نحو الكشف المستمر عن المجهول، فإن المجهول عند العربي كان الغيبي السرمدي المتعالي، وكان واحداً بالنسبة للفنانين جميعاً، فلم يكن من اختلاف في وجهة النظر أو الرؤية الالهية. بل ثمة فروق

في قوة الحدس أو درجة الوجد، وكانت هذه الفروق هي التي تحدد قوة الاصالة في العمل الفني.

أما المجهول عند الفنان التجريدي المعاصر، فلقد تجلى في الفكرة الجديدة أو المعنى المطلق أو الصيغة الرياضية الملخصة، أو كان الهيروغليف الذي لا يحمل أي معنى من المعاني التي تخطر على ذهن مدرك. لذلك فإن الجمال في الفن العربي كان جمال التوحيد. أما الجمال في الفن التجريدي فلقد كان الجمال المحض.

ثم ان اغفال اسماء الفنانين لا يعني عدم وجود أساليب خاصة بهم، فلقد ذكر المقريزي في كتاب «الخطط» عدداً ضخماً من الأسماء. ولكن على ما يبدو، لم يكن المصور يحتل مكاناً مرموقاً في مجتمعه، شأنه شأن المصورين القدماء، حيث كان العمل الفني محصوراً بطبقة الصناع. ولقد أدى اهمال شخص الفنان الى اختلاط حدود الاعمال الفنية فيما بينها وإلى اختفاء شخصية الفنان.

على أنه لا بد من التفريق دائماً بين الفنانين المبدعين وبين الصناع المقلدين، وعدد هؤلاء كبير جداً في كل زمان وفي كل فن، خاصة في الفن العربي الذي امتزج فيه العمل الفني بالمادة المصنوع عليها هذا العمل. والواقع أن هؤلاء الصناع لم يؤثروا في قيمة الفن العربي الابداعية. بل ساعدوا على انتشاره وتوسيعه.

كذلك لا بد من الاعتراف بالفروق بين الفن العربي وبين التجريدية في مجال الذاتية، ذلك أن الفنان العربي انما بحث في عمله عن القيم الفنية المشتركة التي تقوم على الاتصال المستمر بالله والمطلق، أما الفنان التجريدي الغربي، فلقد قام في أكثر الحالات على قيم شخصية وذاتية. وينكر كاندينسكي[١٥] هذه القيم ويصر على اعتبار القيم الروحية أساساً في العمل التجريدي، ويرى «ان العنصر الذاتي في الفن، يفقد أهميته مع الزمن ويفقد حياته، وان ما يبقى

محافظاً على قيمته ابداً، هو عنصر الفن المحض والابدي، الذي يمنحه الزمن طاقة جديدة باستمرار».

٦ ـ الجذور العربية للفن التجريدي الحديث

لقد كان للموجة الكلاسية الكاسحة التي اجتاحت ايطاليا في القرن السادس عشر، والتي جعلت من عصر النهضة عصر انبعاث التراث الاغريقي والروماني القديم، أثر كبير في وضع الحدود والفواصل بين الفن الغربي الحديث وبين الفن الإسلامي الذي كان نافذاً في ايطاليا قبل القرن الثالث عشر عن طريق الفن البيزنطي.

والواقع أن النزعة الايطالية كانت في جذورها نزعة قومية تبناها البابا بيوس الثاني في روما ولورنزو الفاخر في فلورنسا، وأضحى الشعراء، دانتي وبترارك وبوكاشيو يتناولون الموضوعات القديمة ويصدرون شعرهم باللغة اللاتينية، وأصبح شيشرون النموذج الاكمل للأدب الايطالي القومي، ولم يكن الفنانون أقل اهتماماً بالأصول الكلاسية القومية، بل لعلهم أكثر حماسة. وكان هدفهم جميعاً مناهضة الفن البيزنطي حتى أن فيليلفو عندما عاد من القسطنطينية زمن محمد الفاتح أنذر معاصريه برسوخ الفن البيزنطي الشرقي وبقدرته على اجتياح كل تحول يمكن أن يحصل في ايطاليا.

والواقع أن الفن القومي الايطالي وصل أوجه في عصر النهضة، وكان سبباً في سريان هذه النزعات القومية الى المانيا والى اسبانيا والى فرنسا، ولكن الأمر لم يستمر طويلاً، فلقد عادِ الفن في ايطاليا الى تمرده على القاعدة والقانون، فكانت النهجية التي أطلق عليها تسمية Maniérisme بداية عودة الروح الشرقية التي انتشرت فيما بعد بواسطة الفن الباروكي وفن الروكوكو.

ولقد أطلق في الغرب دائماً على هذه الاتجاهات نعت الانحطاط، ذلك لأنها في الواقع ردة عن القومية وانعطاف نحو الروحانية

الشرقية. ولم يكن الفن التجريدي الا ذروة هذا الانعطاف الذي تم على يد كاندينسكي والذي حمل دائماً بذور الفن الشرقي الروحاني.

لقد ابتدأ تحول الفنان الغربي عن الواقع الرياضي وعن الجمالية (الالومبية)، منذ بداية القرن السادس عشر، وكان همه دائماً ادخال تغييرات على الشكل في الطبيعة، وتحدى كل ما هو سلفي كلاسي. وعندما ظهرت الوحشية في بداية هذا القرن، كانت الدهشة قد صعقت ألسنة النقاد عندما رأوا بأم أعينهم ثورة التحول عن الفن الكلاسي الفلورنسي، ونهاية عهد الانسان كمحور للفن وكأساس للتقييم الجمالي، وبداية البحث عن الجمال الفني المحض.

هنا يبرز الالتقاء الكامل مع الرقش العربي، التقاء فلسفياً وشكلياً ولكنه حتى الآن لم يكن التقاء عقائدياً في جميع الاحوال.

صورتا الرقش العربي التي سبق ذكرها، وهي الخيط والرمي، وبعبارة أخرى التصوير الهندسي، والتصوير العفوي، هذه المظاهر قد تكون أساسية، ولكن ثمة عناصر أخرى هي المحضية والعشوائية والمرسلة والآلية والخطية، يمكن أن يكون لها محل بارز في الفن العربي، وقد تكون مستقلة أو قد تكون مجتمعة في مثال واحد، شأنها في ذلك شأن أساليب الفن التجريدي مثل Linaire, Automatique, Spontanéisme, Purisme.

ولئن أخذنا الرقش الهندسي، فإننا نجد إلى جانبه كثيراً من فناني 13
الاتجاهات التجريدية الحديثة ممن اتبع الاتجاه الهندسي في التجريد، مما يحاكي الى حد بعيد الفن التجريدي العربي، فنحن اذا نظرنا الى مقطع من مقاطع محراب جامع القيروان، أو إلى بعض الترتيبات الحجرية المبثوثة في جميع البيوتات الشامية. فإننا نجد شبهاً قوياً بين مبادىء الفن الهندسي التي جاء بها موندريان والتي أوردها في مجلة الاسلوب De stijl، وهي مبادىء التشكيلية المحدثة، وبين مبادىء

الفن الهندسي العربي. حتى ان بريون[١٦] اعترف «بأن الفن الاسلامي شديد القرب بنقاط انطلاقه وبنتائجه من المبادىء التي أعلنها موندريان في مجلة الاسلوب». والواقع أن كلا الاسلوبين قائم على الفكرة التجريدية المحضية أو الصوفية، فموندريان هو القائل «اننا نريد أسساً جمالية جديدة قائمة على علاقات محضة، خطوط وألوان صرفة، ذلك لأن علاقات العناصر الانشائية المحضه وحدها هي القادرة على ادراك الجمال المحض». أما العرب فلقد كانت التجريدية لديهم تبدو في التعبير عن الفكرة الالهية بطريقة اشعاعية كما سبق وعرضناها مما يتفق مع عقيدة التوحيد. ولا يختلف فان دوزبورغ عن موندريان في اتجاهه، فهو يقول «ان ايجاد الجمال ليس شيئاً آخر غير اكتشاف الكلي». ومثال هذه القرابة نراه في الموضوعات التجريدية التي تشبه الخط العربي الشطرنجي «خط التيه».

97 ولقد تقرب كوبكا Kupka أيضاً من مفهوم الفن العربي ولعله كان أقرب الى أشكال الفن العربي الهندسية، ولكن بعيداً عن الفكرة الاشعاعية. فلقد كان يعبر عن أشكال ليس لها الا مدلولها الخاص. وإذا كان لا بد من استخراج بعض الامثلة في الاسلوب التفوقي Suprematisme فإننا نرى أن طبيعة مالفيتش Malivitch «هي صوفية على الطريقة الآسيوية أكثر منها غربية»، ولكن عندما ابتكر لاريونوف الطريقة الاشعاعية Rayonisme في موسكو، كانت هذه
119 الطريقة مستوحاة من روح الفن البيزنطي الشرقي.

٧ ـ الجمالية الإسلامية في أعمال التجريديين:

على أننا اذا اعتبرنا السجاد من مظاهر الفن الاسلامي البارزة والتي امتاحت أصولها من الرقش العربي، فإن الشبه بينه وبين بعض الاساليب التجريدية يصل إلى حد الدهشة. فعدا الاشكال المحورة التي رسمها بيكاسو مشابهة لصيغ بعض السجاد، فإن ما قدمه بيسييه

112 ودولوني Deloney وسنغيه Singier ومانوسيه Manessier هو في
120 ذاته تجريد لتجريدات السجاد العربي أو الشرقي عامة. ولكنه إنما
121 يختلف في ظاهرة اللانظام.

ولا بد من استعراض بعض الامثلة التي يتوفر فيها استعمال الخط كما هو مألوف في الفن العربي، فلقد كنا عرضنا أهمية الخط الجميل كعنصر فني ذي دلالة خاصة بالعرب، ولقد نقل هذا عن طريق بول كلي وعن طريق نالالارد وديغوتكس وتروكس وهوفر وسينغيه.

80 أعمال كلي التي تتضمن نماذج عن الخط العربي الجميل أو غيره
من الخطوط، كثيرة وتمتاز بالتطوير والتحوير، ولقد استمرأ (كلي)
103 الخط العربي الذي يكتب من اليمين الى اليسار نظراً لأن كلي كان
أعسراً بل كان يستطيع التصوير باليد اليسرى بنفس قوة اليد اليمنى، فقد كان يطيب له أن يكتب جملاً برمتها باللغة العربية وبأشكال الخط العربي الجميل، ولكن دون أن يكون بمقدوره قراءتها أو فهمها مع أنه حاول أن يتعلم العربية،كما يذكر ابنه فيليكس.

ولقد امتاز أسلوب لويس نالالارد Nallard (المولود في الجزائر عام ١٩١٨) باستعمال الكتابة العربية مع التصوير مستوحياً ذلك من الرقش العربي في المغرب.

كذلك استعمل محمد نجاد الاردني الأصل (والمقيم في باريس منذ صغره والمولود في اسطمبول عام ١٩٢٣) الخط العربي واستفاد من الفن الاسلامي في تصويره.

أما كارل هوفر Hoefer (المولود في سيليسيا عام ١٩١٤) فلقد جذبته رشاقة الخط العربي في الاسلوب النسخي خاصة فأقام أسلوبه على أساس هذا الخط. ولقد بدت لوحاته التي عرضت في متحف كلنشيور في المانيا نماذج رائعة لمحاولة تجريد الخط العربي.

ولا بد لنا أخيراً ونحن نتحدث عن تأثير الرقش العربي على التجريدية، من أن نستعرض بعض الفنانين التجريديين الذين نشأوا في البلاد العربية ممن كان لنشأتهم هذه أكثر من أثر في تقريب الاسلوبين التجريديين من نفس المظاهر.

فعدا اتلان الذي ولد عام ١٩١٣ في قسطنطينة في الجزائر والذي حافظ على السحر في أسلوبه التجريدي. فقد كانت ماريا مانتون المولودة في (البلدة ـ الجزائر) عام ١٩١٥ والتي استقرت في باريس منذ عام ١٩٤٧ محتفظة بأسلوبها ذي الطابع البسيط النير.

وهنالك أيضاً اليكس سامجا الذي ولد عام ١٨٩٧ في مستغانم في الجزائر وأسلوبه ايقاعي ويستخدم الخطوط اللينة.

وهنري فلانسي الذي ولد عام ١٨٨٣ في الجزائر وهو مصور وموسيقي.

وشرلوت كالميس التي ولدت عام ١٩١٨ في مدينة حلب ـ سورية وسافرت الى باريس وهي في السابعة من عمرها وتمتاز بألوانها الثائرة.

اما جميل حمودي الذي ولد عام ١٩٢٤ في بغداد وعاش في باريس منذ عام ١٩٤٧ ـ ١٩٦٥، وكان يحمل الروح العربية في الجمال التجريدي، شأنه في ذلك شأن نجاد الاردني وحامد عبد الله المصري.

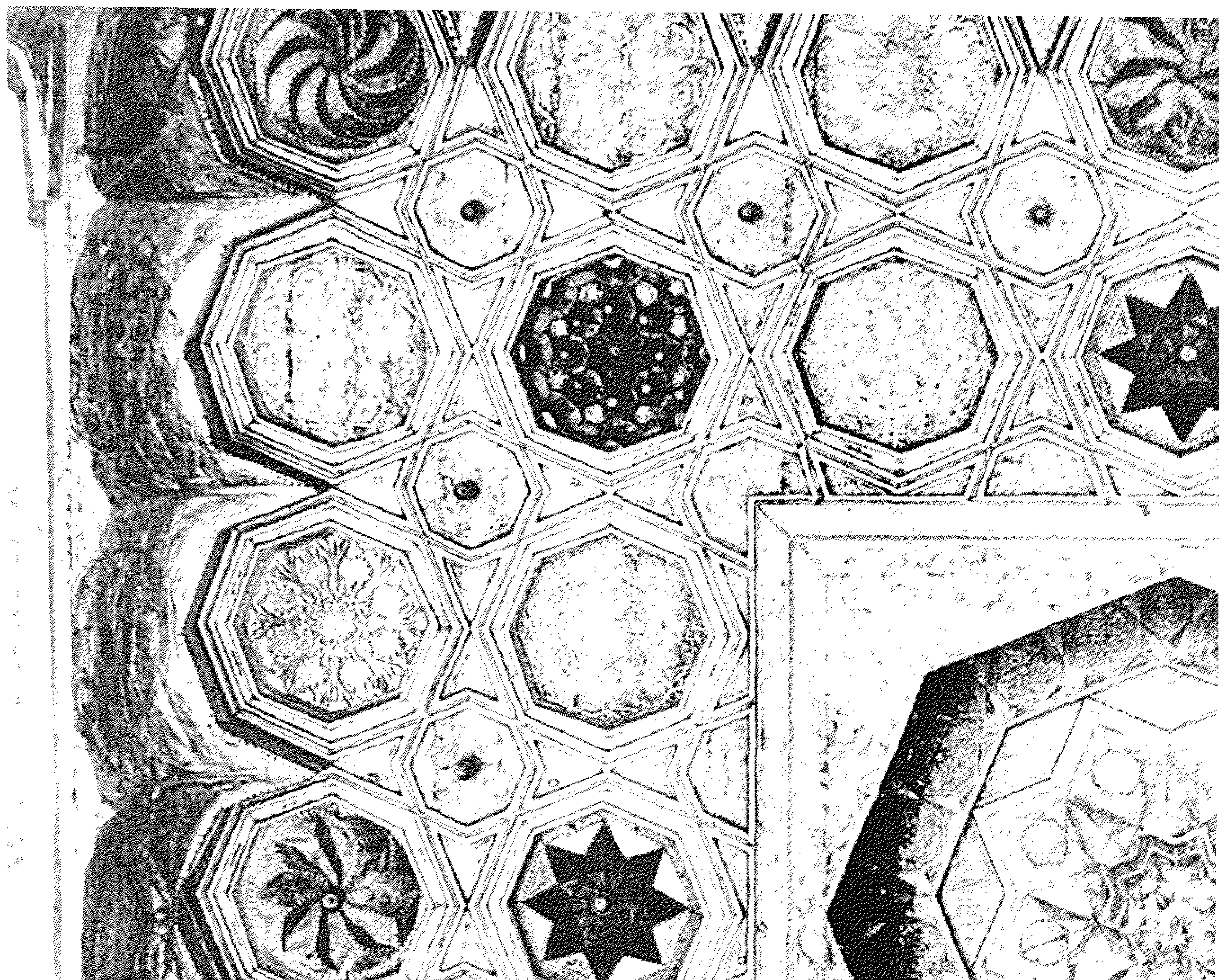
وثمة فنانون غربيون أقاموا في البلاد العربية وخاصة في الجزائر
فترات طويلة حيث استمدوا الكثير من فنونها ذلك، مثل ديرول
Deyrolle الذي أقام في المغرب من عام ١٩٣٢ ـ ١٩٣٧ ،
وميساجيه Messagier الذي درس في الجزائر. ثم بريبرا الذي ولد في 45
بوسطن واشتغل في شمالي افريقيا. وأخيراً بيلله Pillet الذي أمضى 54
سبع سنوات في الجزائر.

ومن الواضح أن ظروف الفن التجريدي الحالية، وهي الفردية الطاغية والتطرفات الذاتية المبالغ فيها، لم تجعل لهؤلاء مجالاً بارزاً 119 للتأثير على غيرهم، ونحن مع ذلك لا نستطيع أن نعتبر هؤلاء من حمَلة مظاهر الفن العربي الى الغرب، فمما لا شك فيه أن ما نعرفه من مبادىء الفن العربي ليس منها الا القليل في أعمالهم، ومع ذلك 122 فنحن لا نقر أصلاً التمسك الحرفي بمظاهر الفن العربي القديم، بل ننادي بتطويرها حسب الميول الابداعية عند كل فنان، مما نأمله من الفنانين العرب المعاصرين عن طريق احتكاكهم بالفن في العالم.

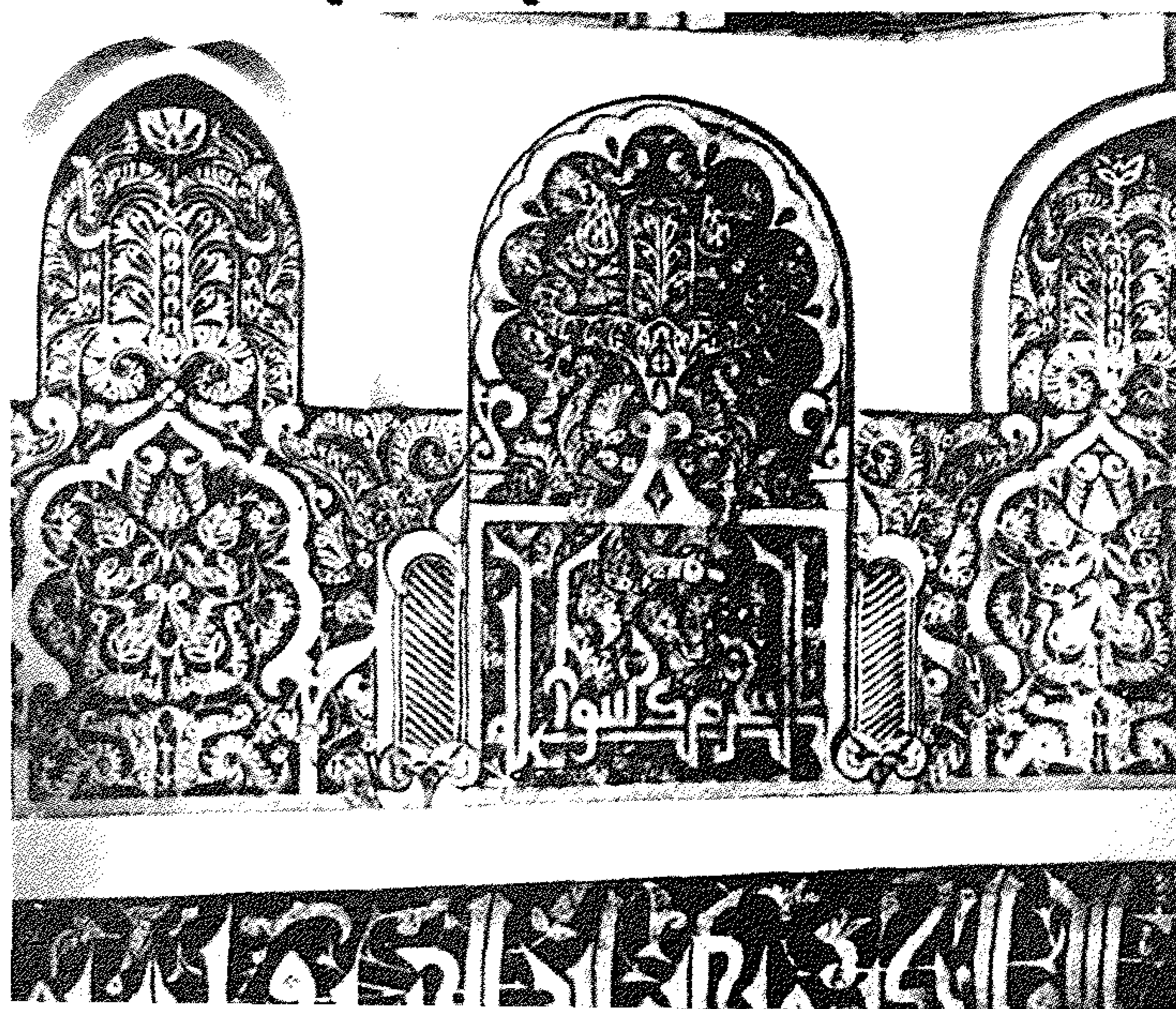
هوامش الفصل الرابع عشر

(١) بشر فارس نفس المرجع، ص٣ .
(٢) نفس المرجع اعلاه ص ٣ .
(٣) نفس المرجع أعلاه، ص ٤ .
(٤) انظر: أبو حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، ج٢ ص ١٣٧ .
(٥) انظر: كتابنا - الفكر الجمالي عند التوحيدي - القاهرة ١٩٩٧
(٦) بشر فارس - نفس المصدر.
(٧) انظر ص ١٥ . P. Biraben: Essai de philosophie de l'Arabesque.
(٨) سر الزخرفة الاسلامية، ص ٧ .
(٩) في كتابه الفن التجريدي، ص ٢٩ السالف الذكر.
(١٠) كتاب الاشارات، ج ١ ص ٢٣٤ .
(١١) انظر E. Souriau: La Correspondance des arts.
(١٢) سوريو في كتابه الفن التجريدي، ص ٥٠ - ٥٩ . M. Seuphor: L'art abstrait.
(١٣) انظر كتابه الآنف الذكر - القسم الأول.
(١٤) بيرابين نفس المرجع السابق.
(١٥) انظر: هويغ: الفن والانسان، ج٢ .
(١٦) نفس المرجع السابق، ص ٩١ .

ملف الصور



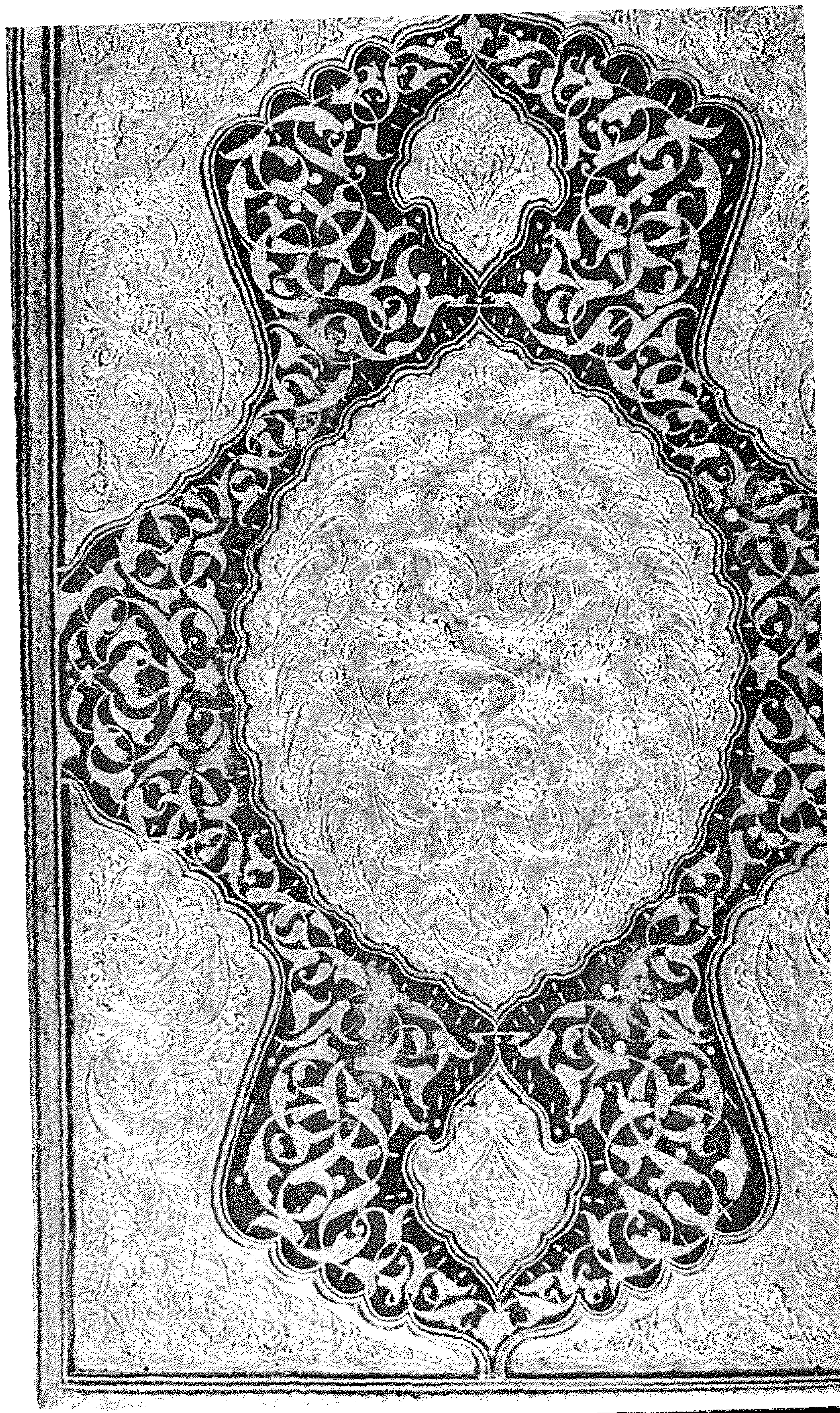
١ ـ رقش هندسي خشبي.



٢ ـ رقش نباتي جصي ـ فاس.



٣ ـ زخرفة نباتية تركية ـ ازنيك



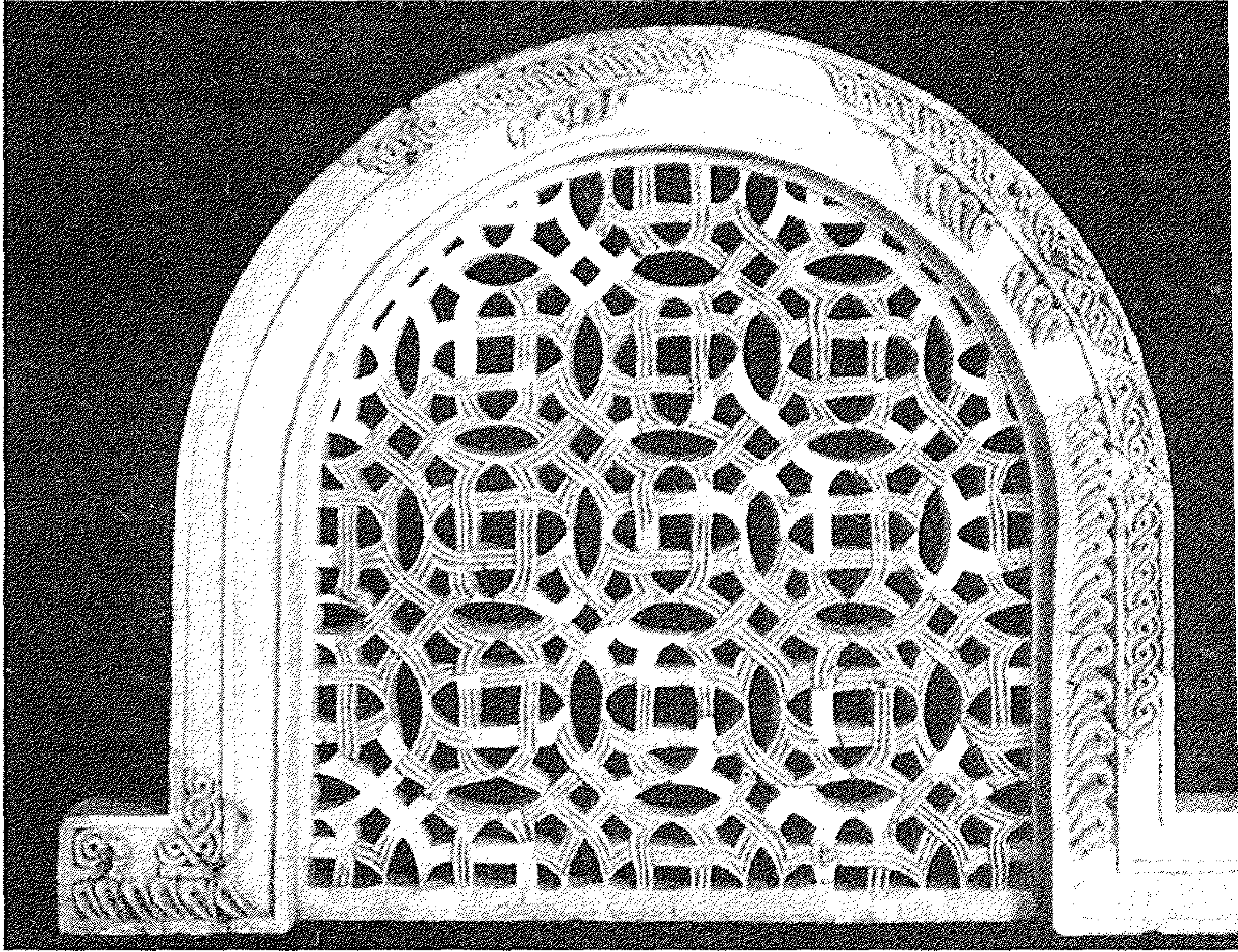
٤ ـ زخرفة نباتية تركية ـ استانبول



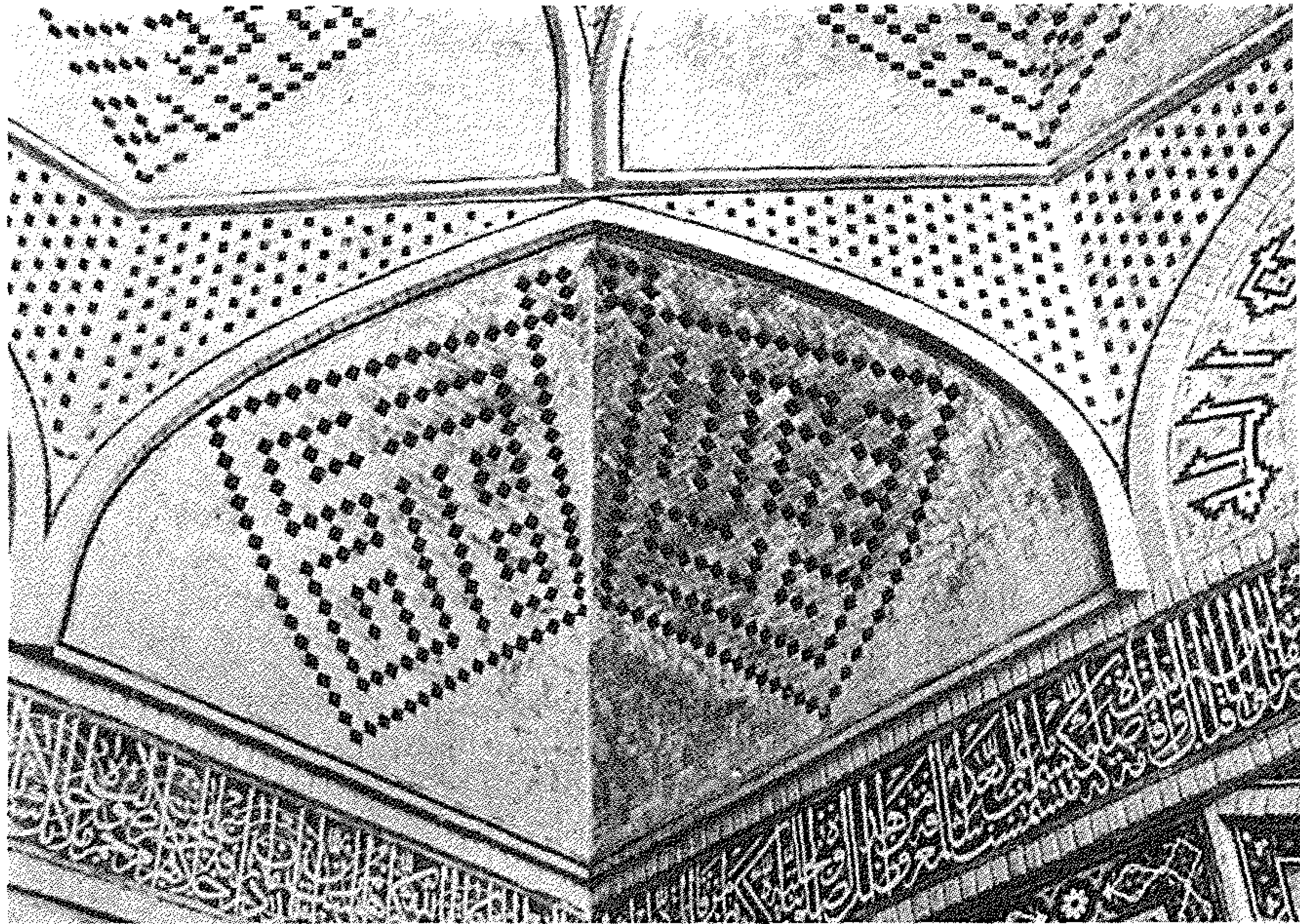
٥ ـ زخرفة نباتية ـ القيروان.



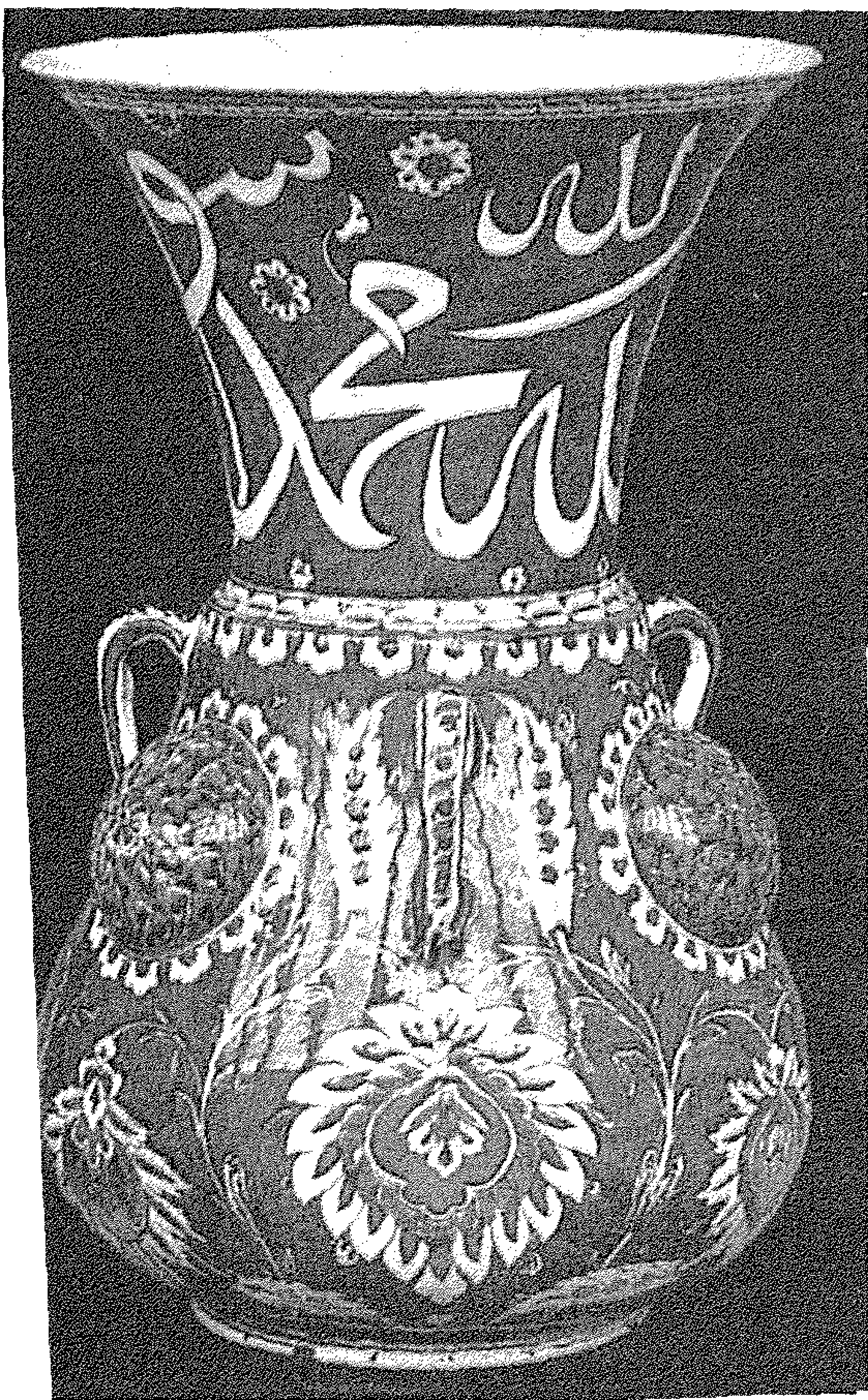
خرفة فاطمية ـ دمشق.



٧ ــ زخارف أموية ــ الحير الغربي



٨ ــ زخارف وكتابات بخط الثلث



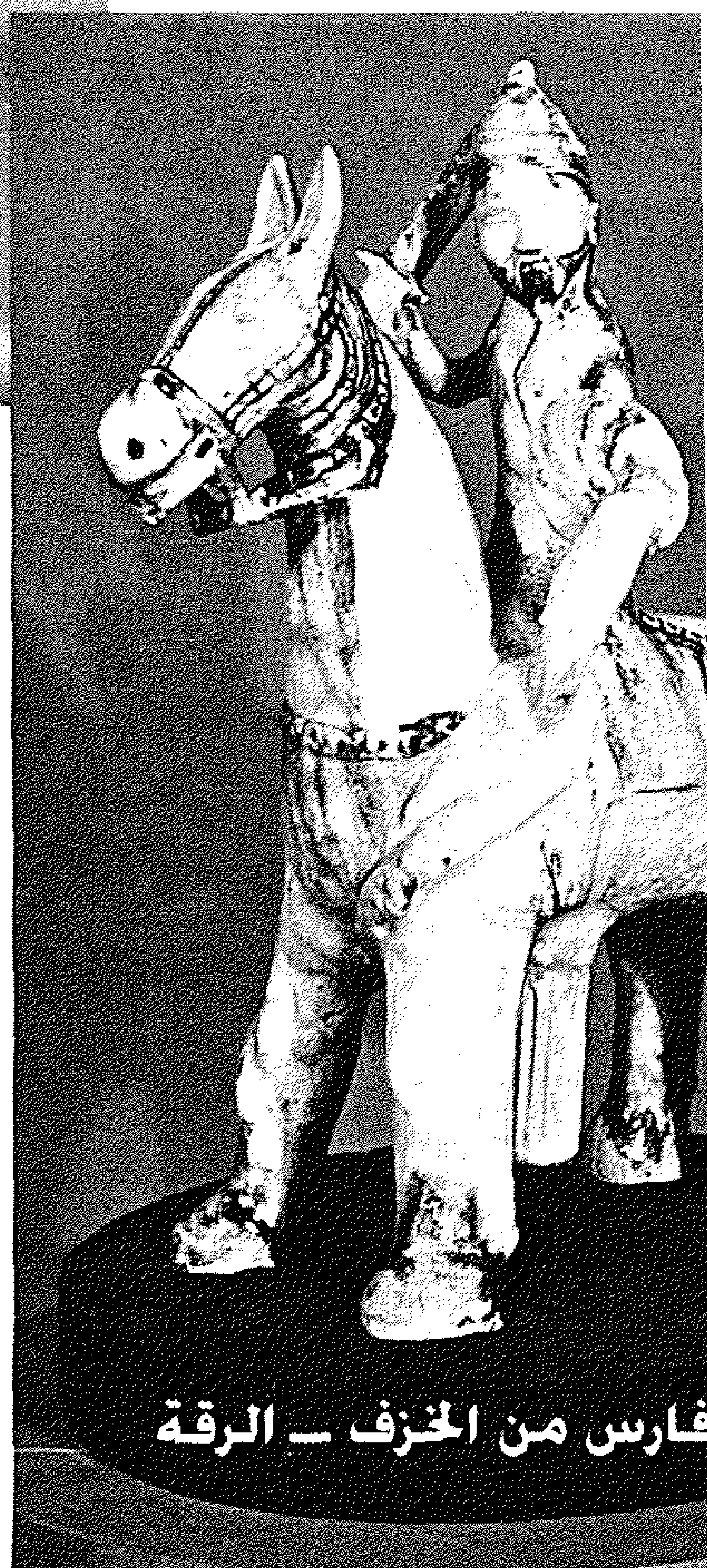
٩ ـ إناء خزفي ـ إزنيك



زجاجي مملوكي ـ دمشق



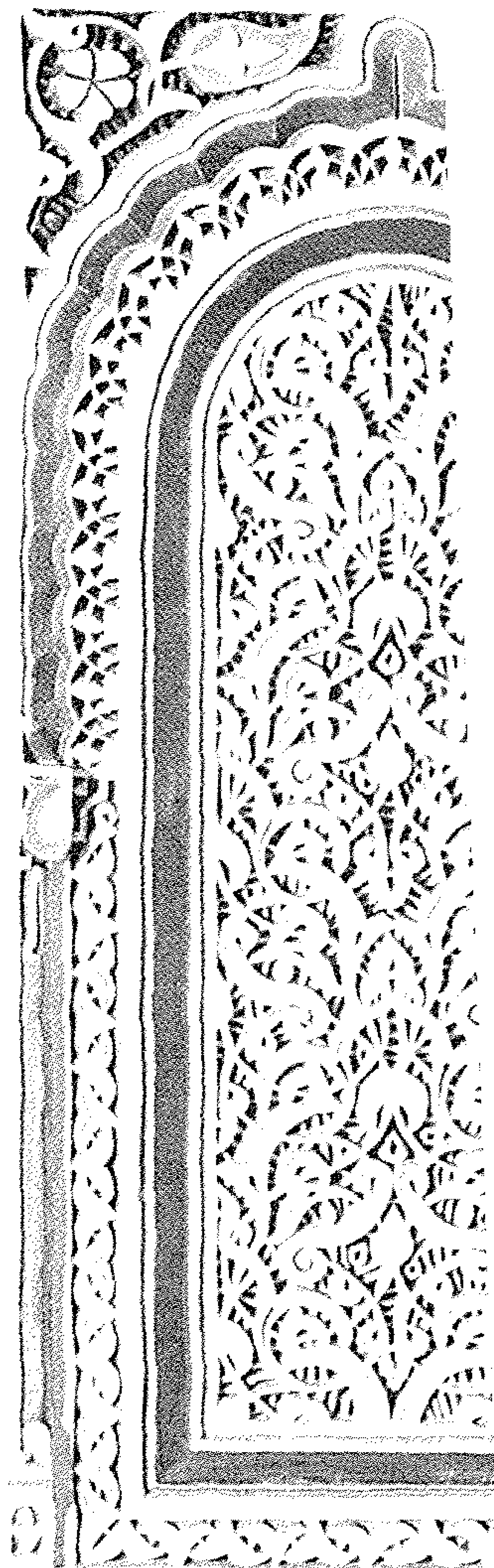
١٢ ـ صحن مزخرف إيراني ـ طهرا



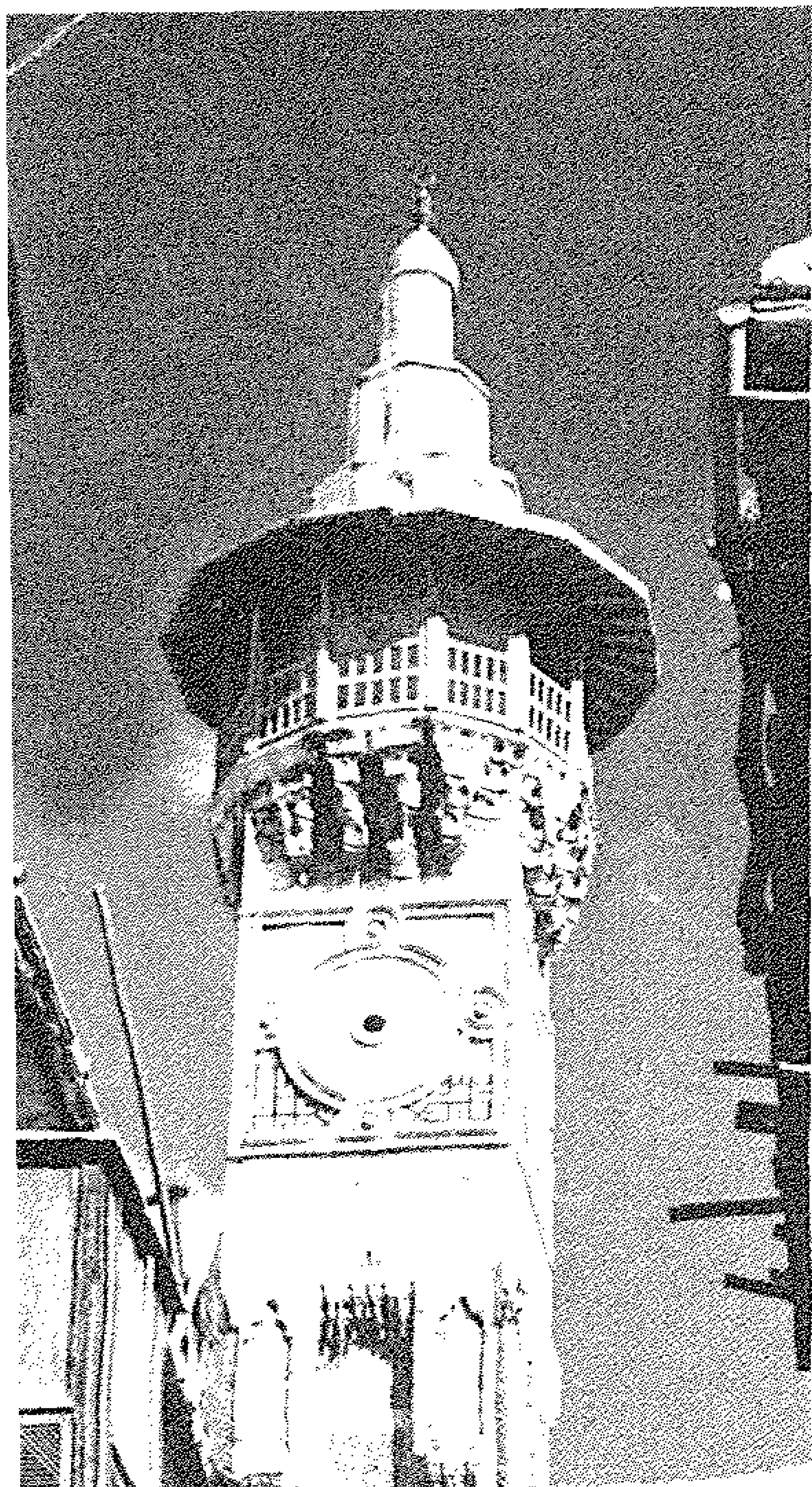
فارس من الخزف ـ الرقة



١٣ ـ زخارف نباتية هندسية ـ دمشق



جصية حديثة ـ فاس

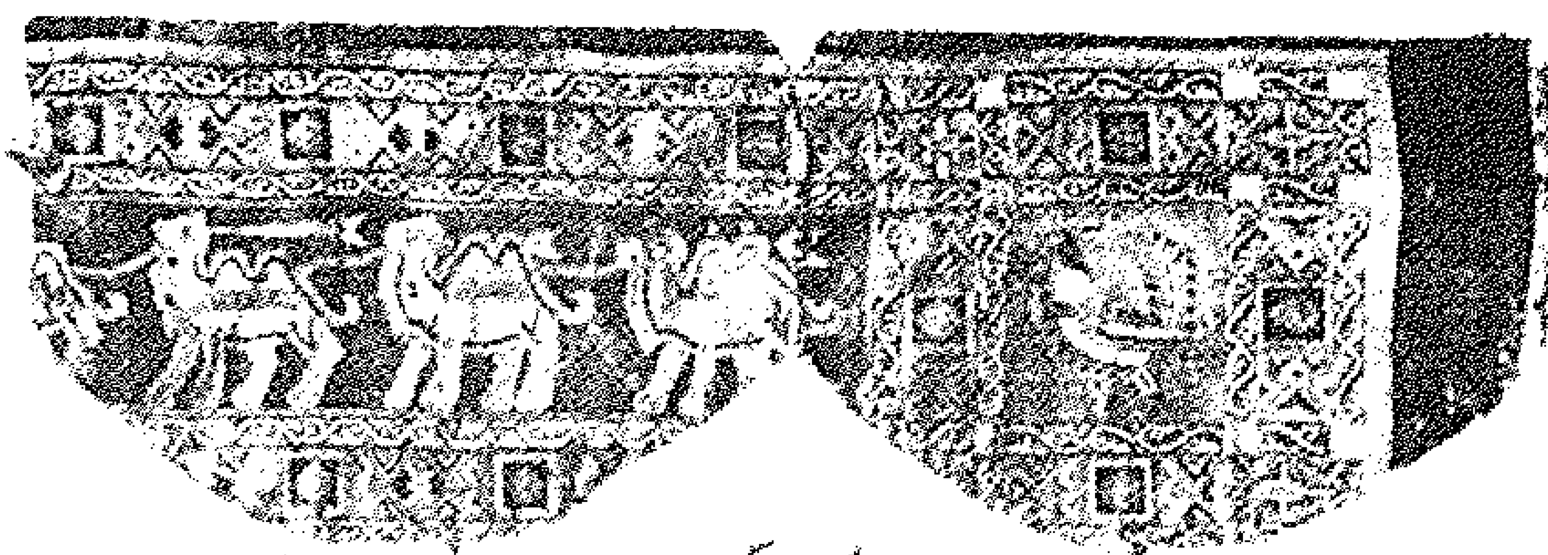


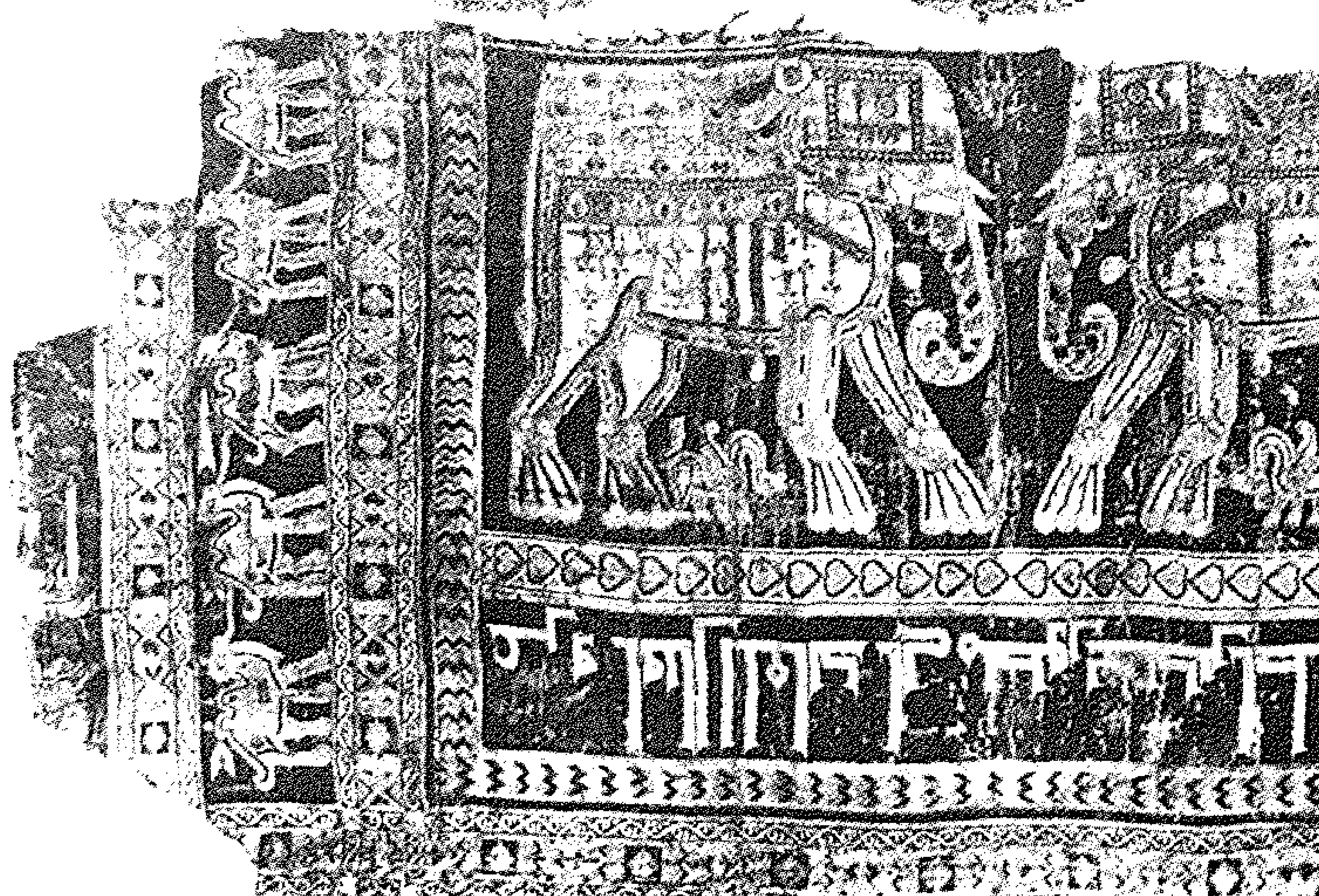
١٥ـ مئذنة القلعي

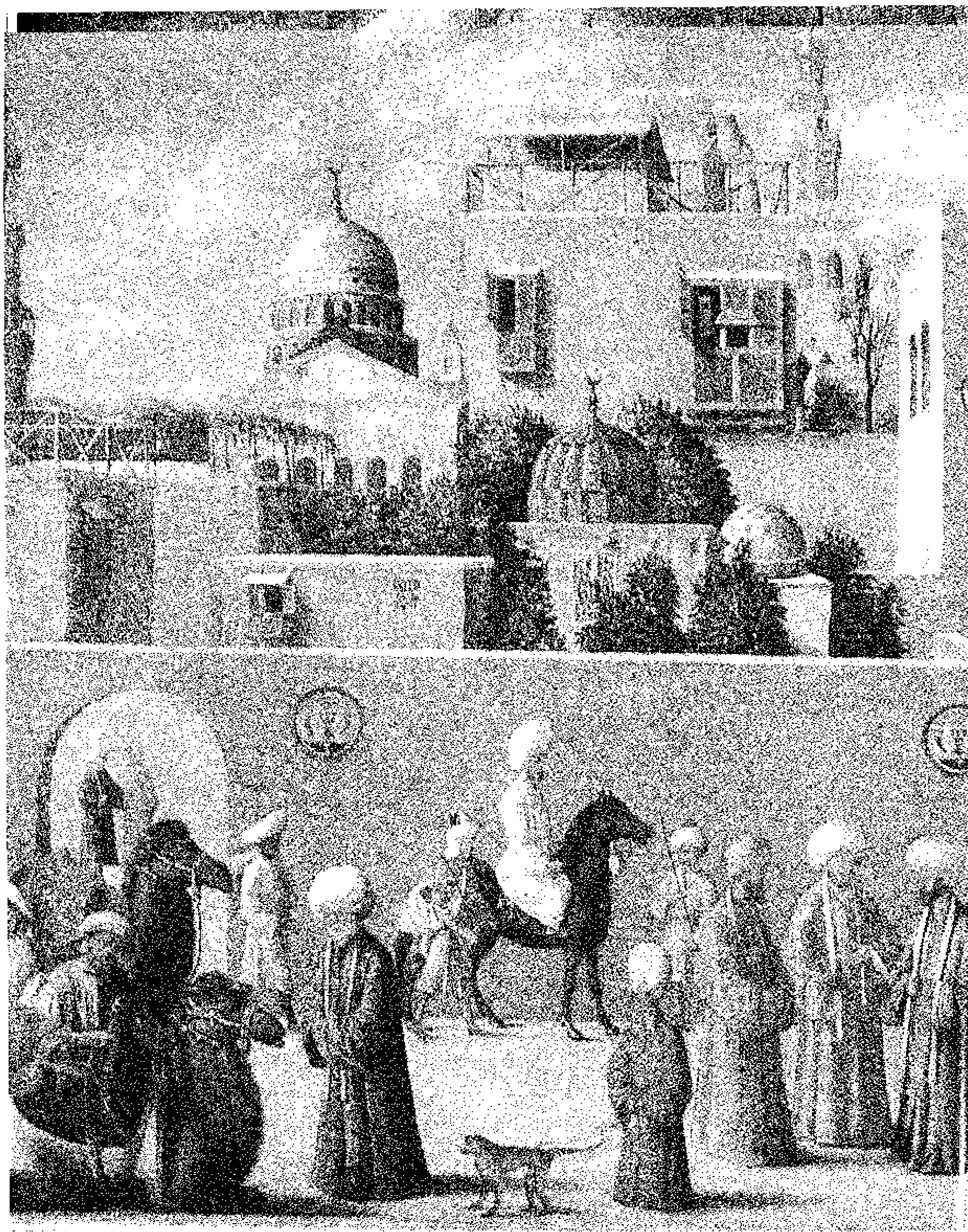
ـ دمشق ـ ق ١٥ م.

١٦ ـ جزء من

سجادة ـ باكستان.







١٧ ـ ١٨ ـ الجامع الأموي وأمامه القصر الأبلق ـ صورة من عصر النهضة منسوبة إلى بلليني



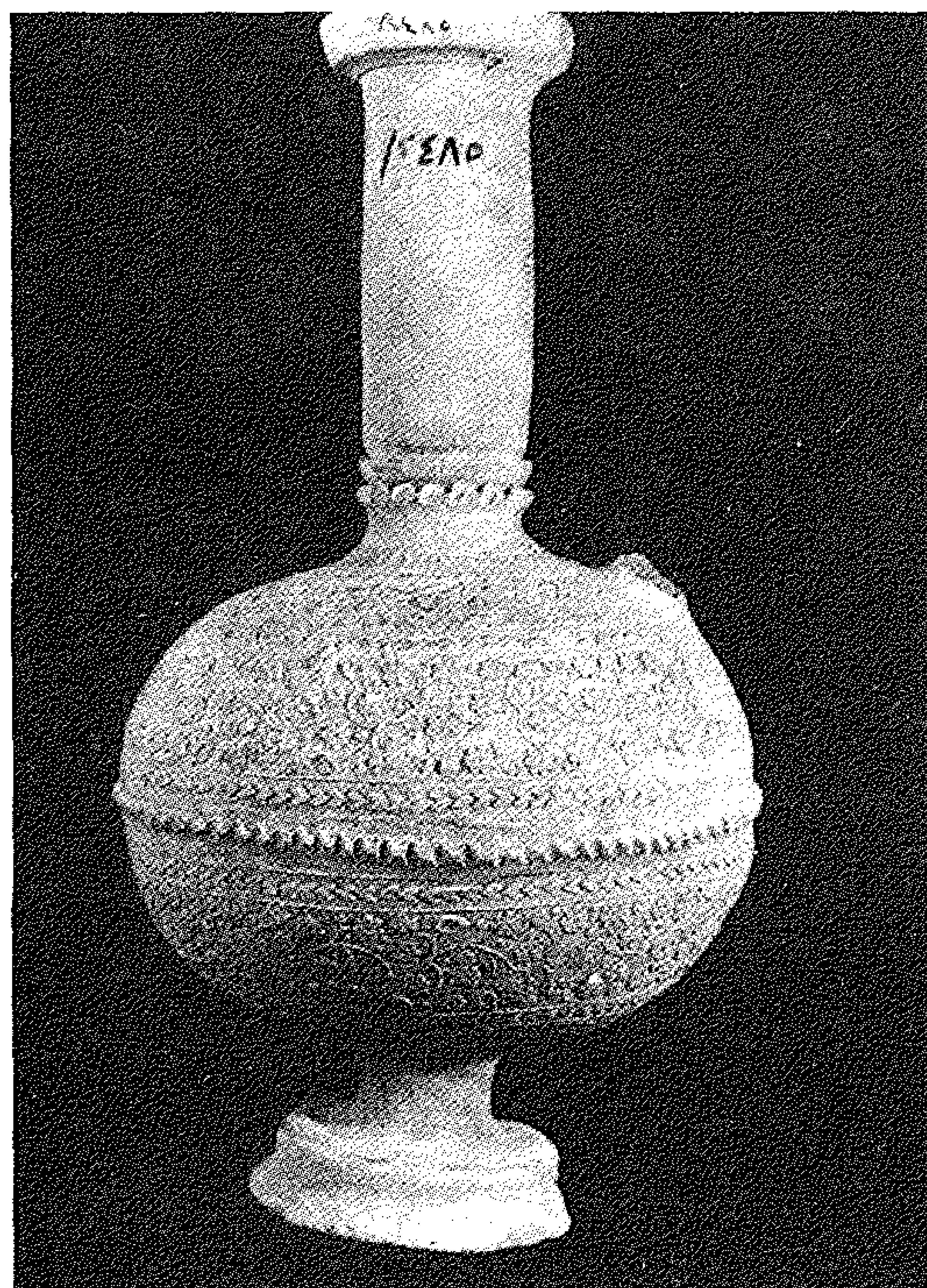
١٩ ــ رأس ينبوع برونزي ــ الأندلس



خزفي ــ الأندلس



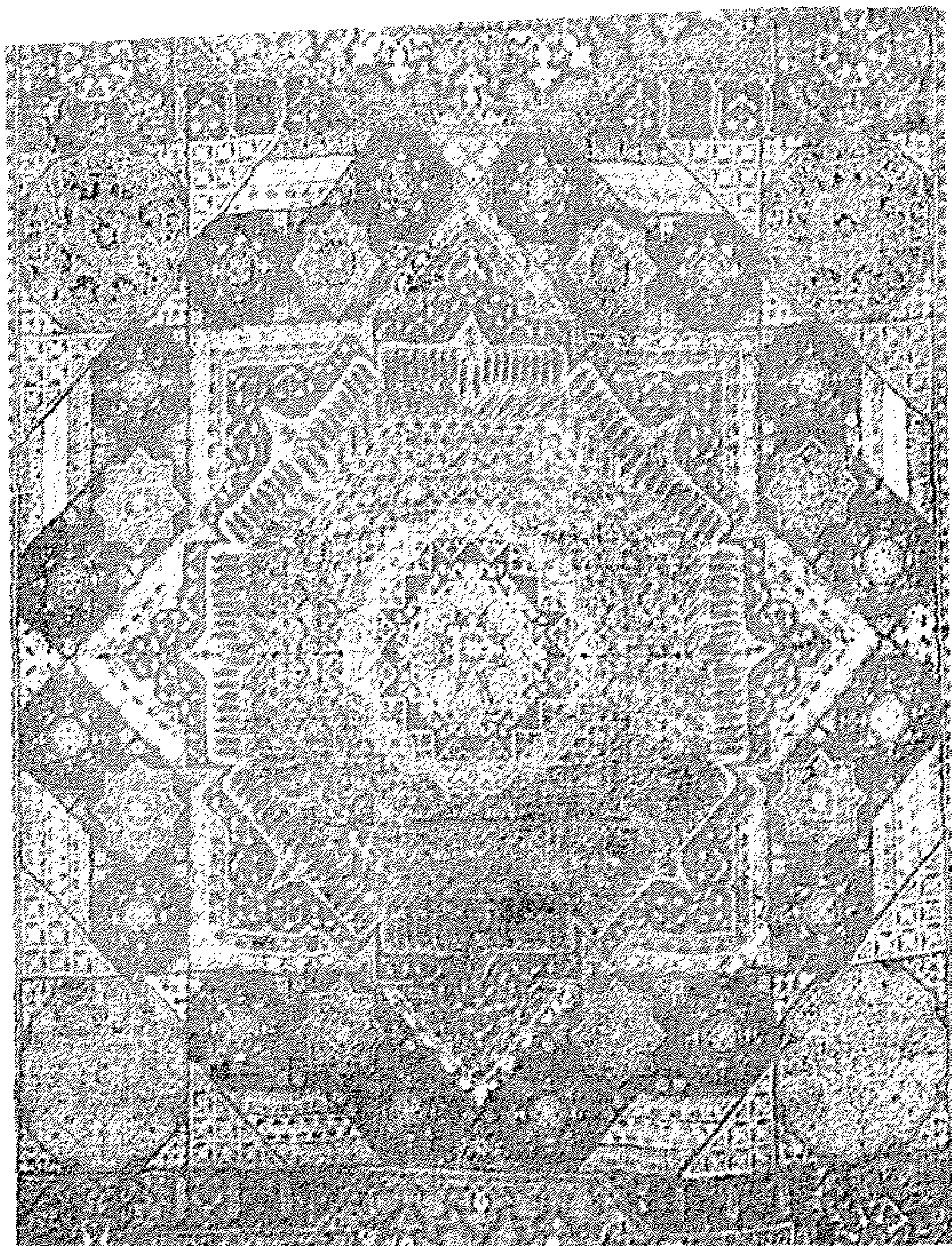
٢١ ـ حيوان نحاسي ـ ايران



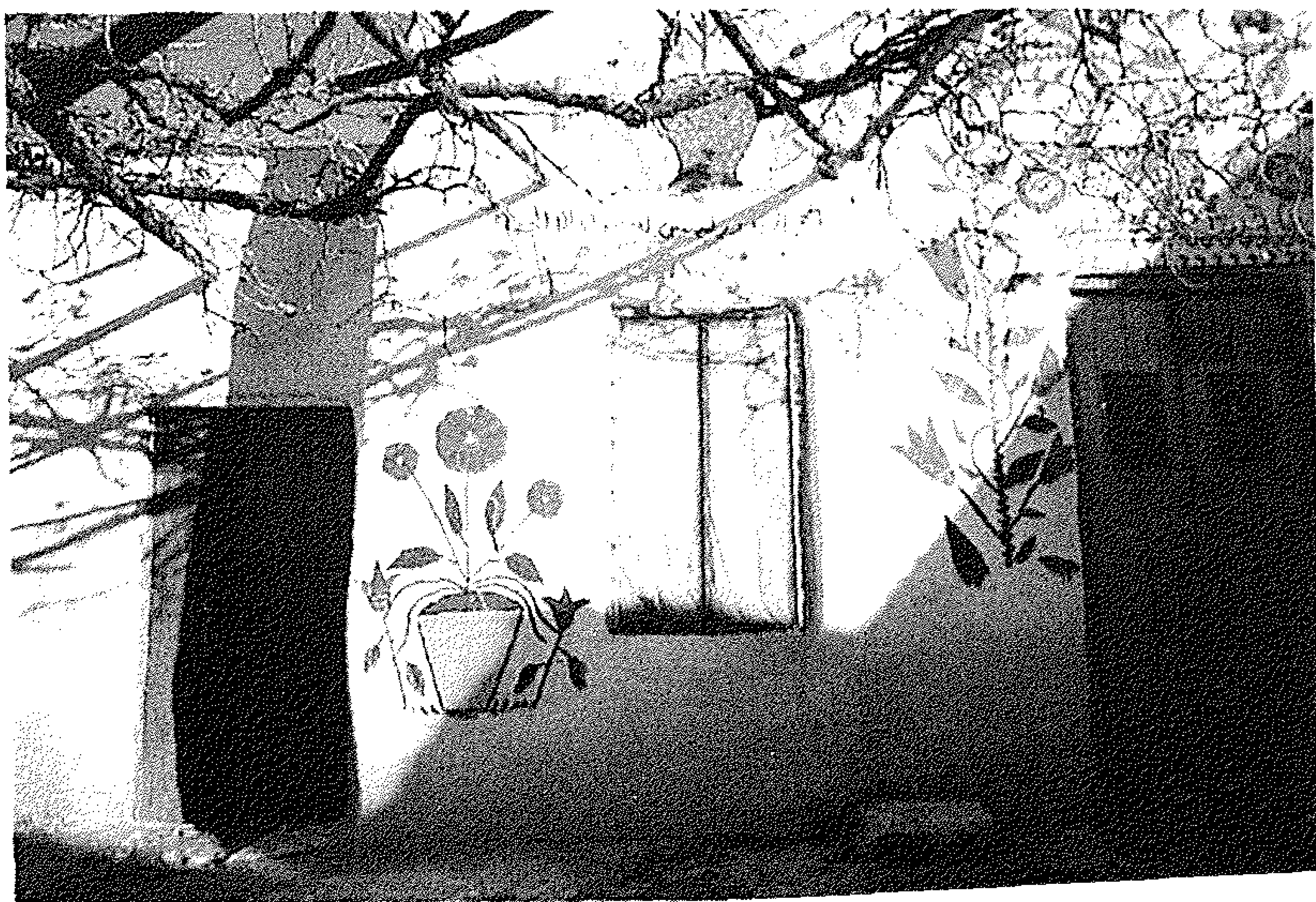
اء خزفي ـ الرقة



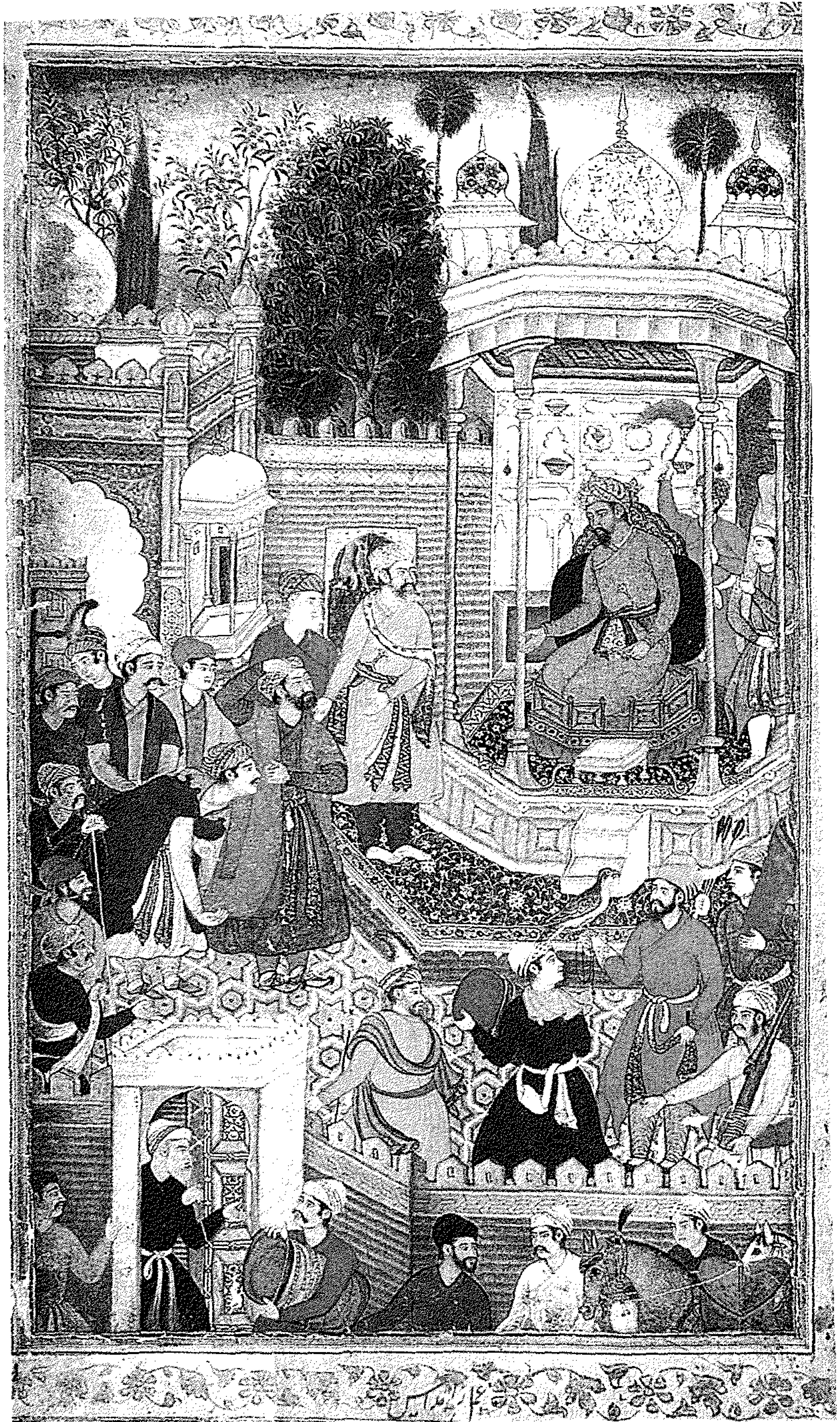
٢٣ ـ زخارف هندسية مبتكرة ـ دمشق



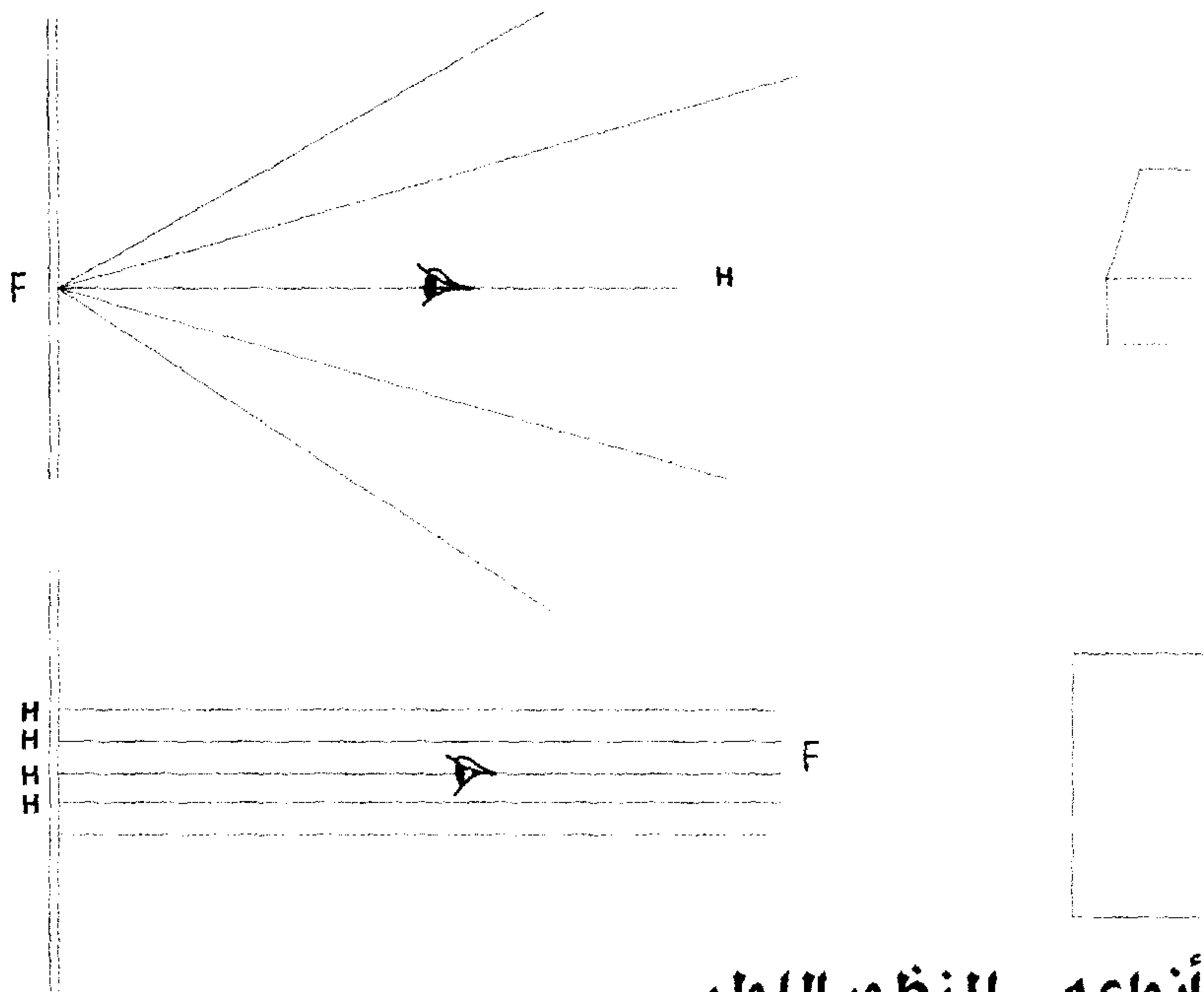
٢٥ ـ سجادة مملوكية ـ دمشق



٢٤ ـ رسوم نباتية قروية ـ شمال سورية



٢٦ ـ منمنمة فارسية ـ إيران



وأنواعه ـ المنظور اللولبي.

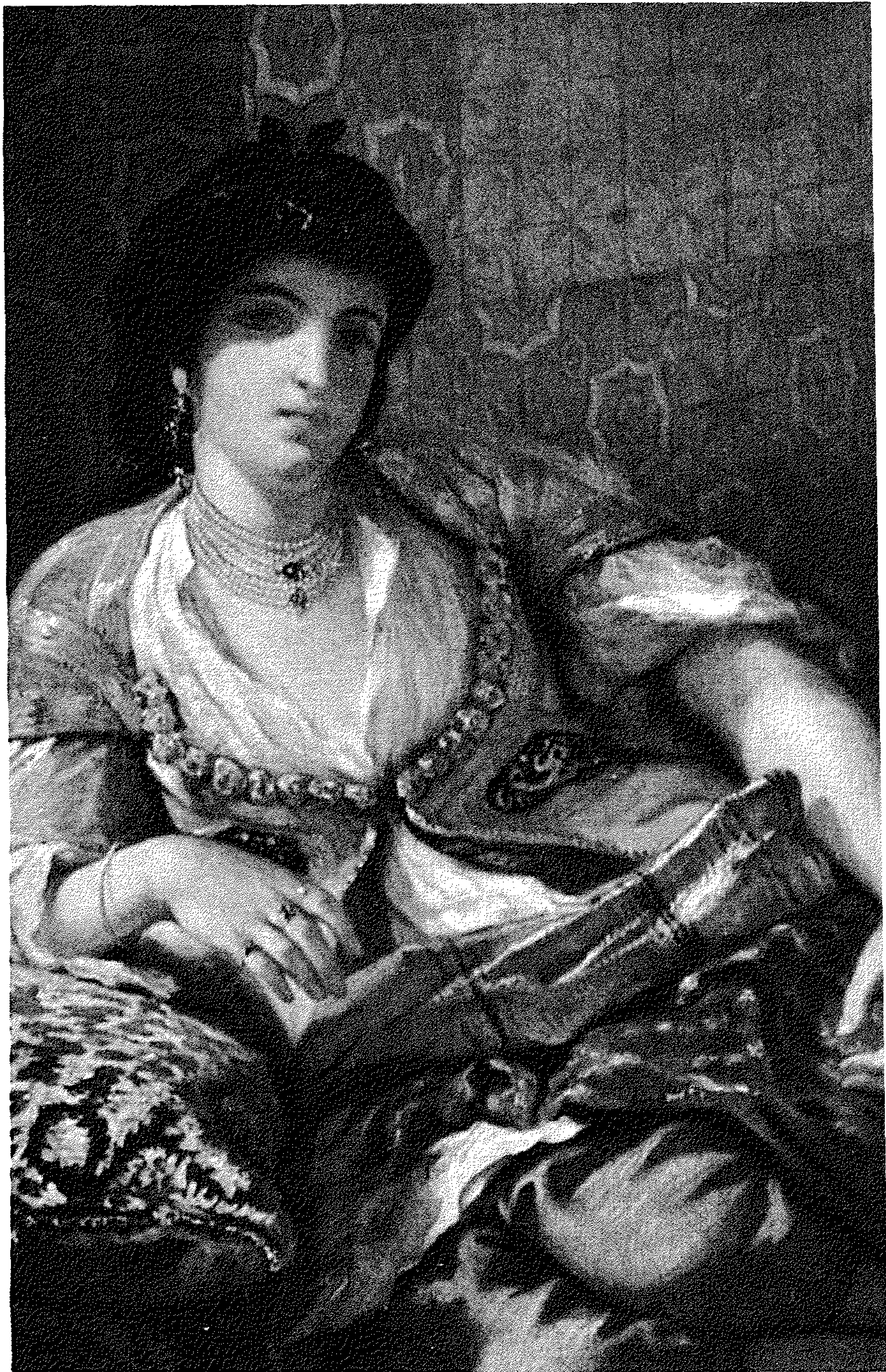




٢٨ ـ دولاكروا ـ نسوة الجزائر ـ تفصيل.



٢٩ ــ دولاكروا ــ نسوة الجزائر ــ ١٨٤٤.



٣٠ ــ دولاكروا ــ تفصيل



٣١ ـ دولاكروا ـ تفصيل.



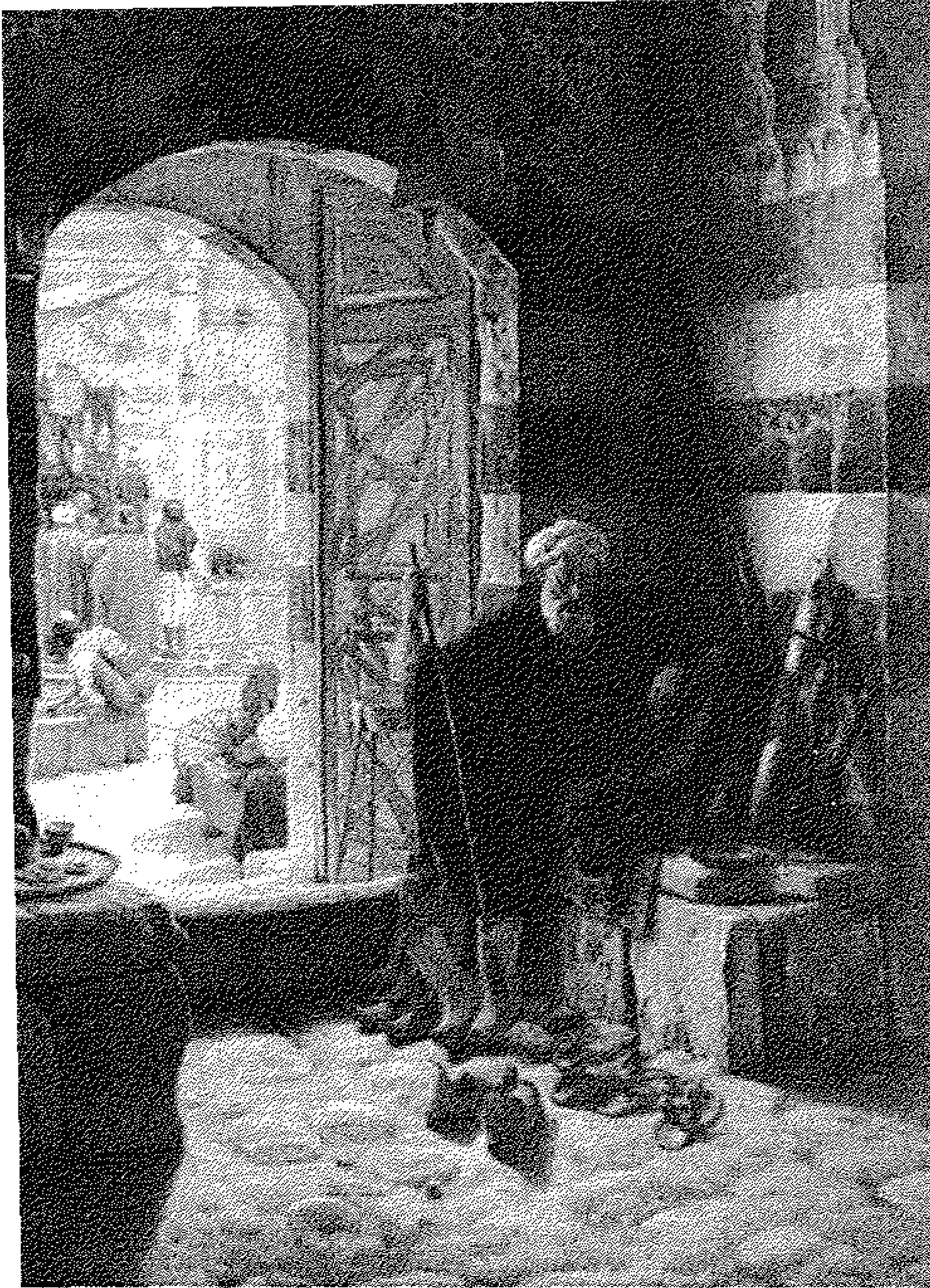
٣٢دولاكروا ـ صيد الوحوش.



٣٣ ـــ دولاكروا ـــ دراسات مغربية ١٨٣٢.



٣٤ ـ دولاكروا ـ الصراع مع الأسد ـ ١٨٤٠



٣٥ ـ بورنفند
جامع
دمشقي
١٨٩١.



٣٦ ـ
شاسيريو ـ علي
بن أحمد
خليفة
قسطينة ـ
١٨٤٥.



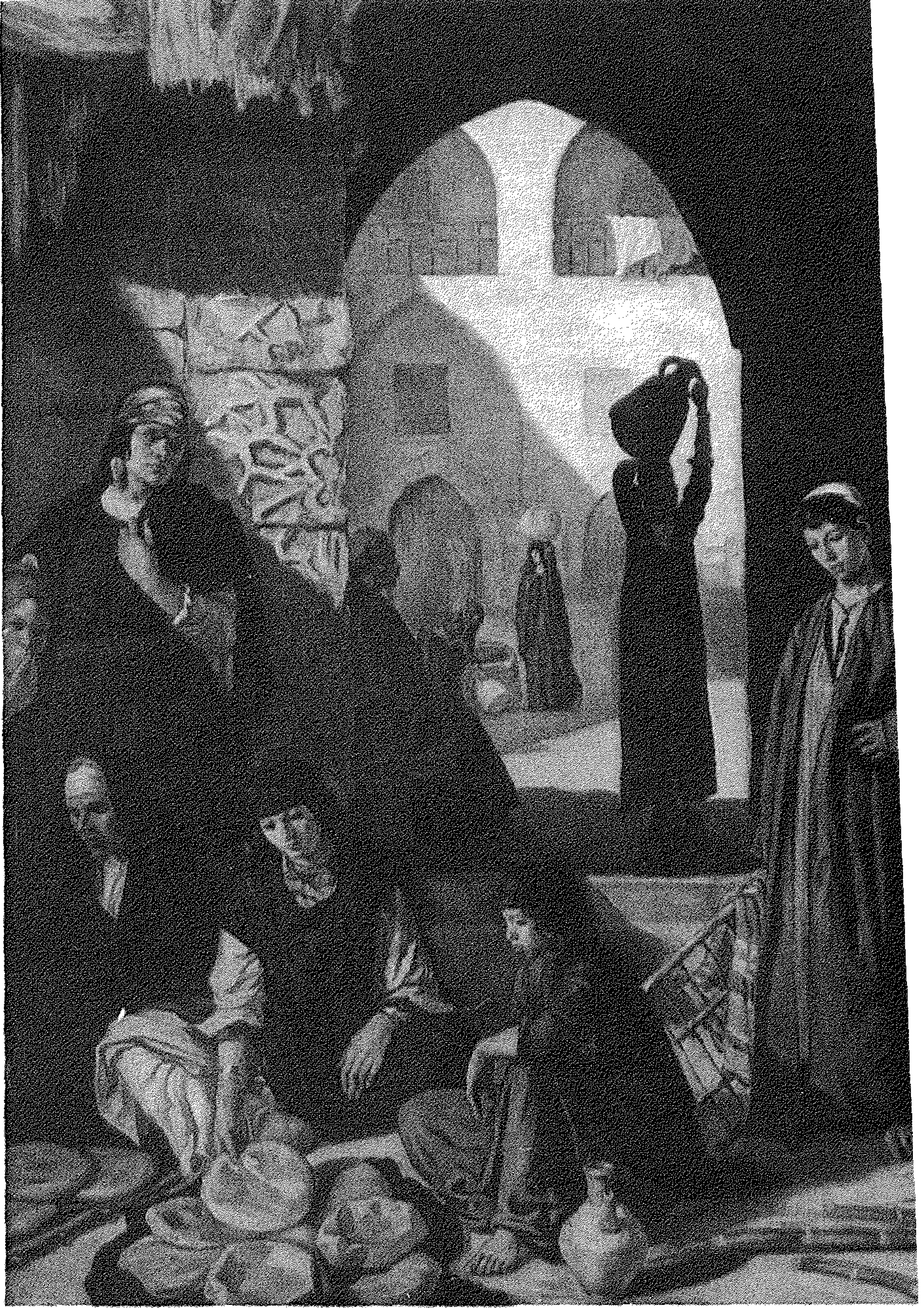
٣٧ ـ كابرو ـ الأمير عبد القادر.



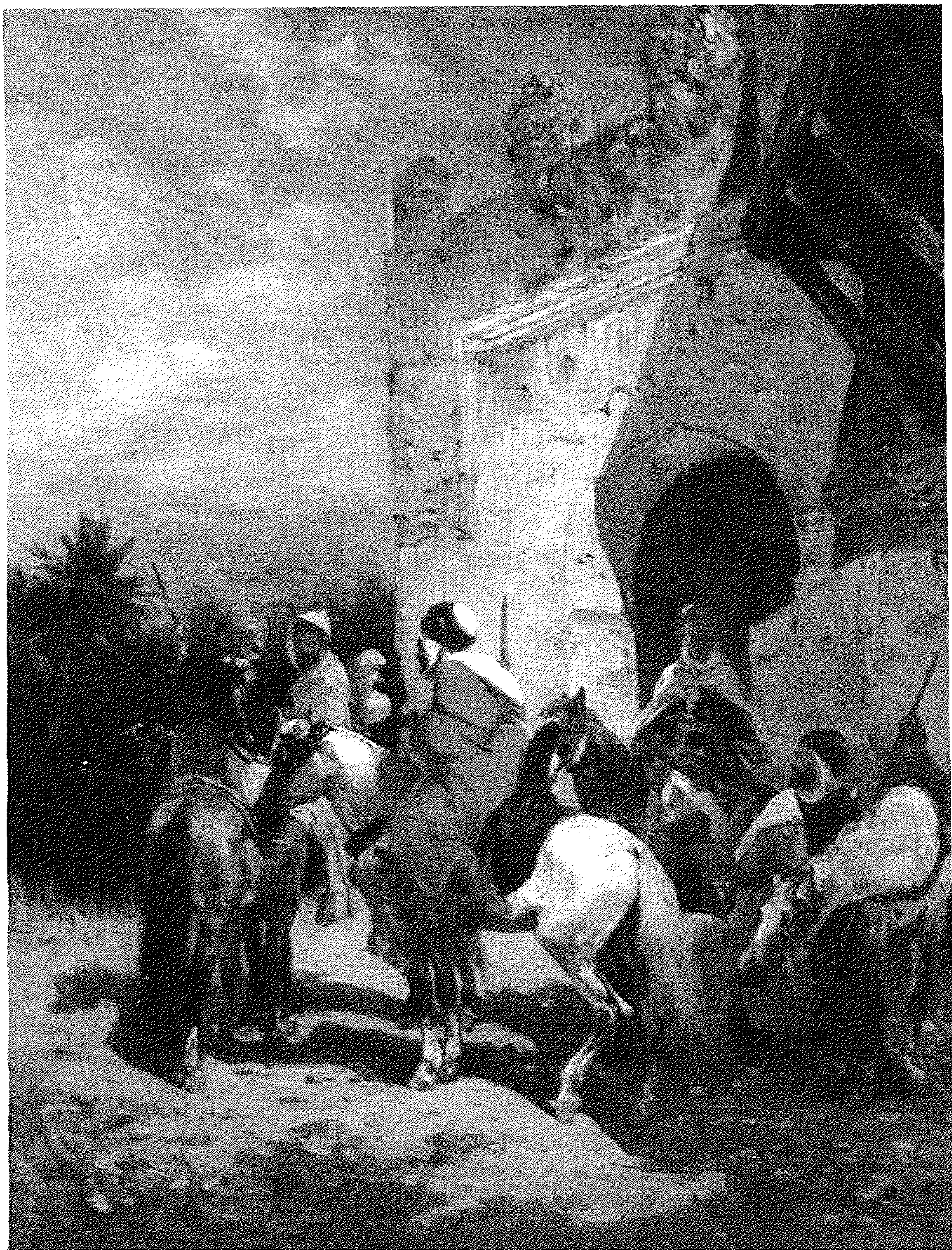
٣٨ ـ مانيه ـ الوصيفة



٣٩ ـ شاسيريو ـ راقصات



٤٠ ــ اميل برناد ــ بائعات من القاهرة ١٩٠٠.



٤١ ـ جورج واشنطن ـ فرسان عرب ١٨٦٥



٤٢ ـ رونوار ـ الوصيفة ١٩١٧.



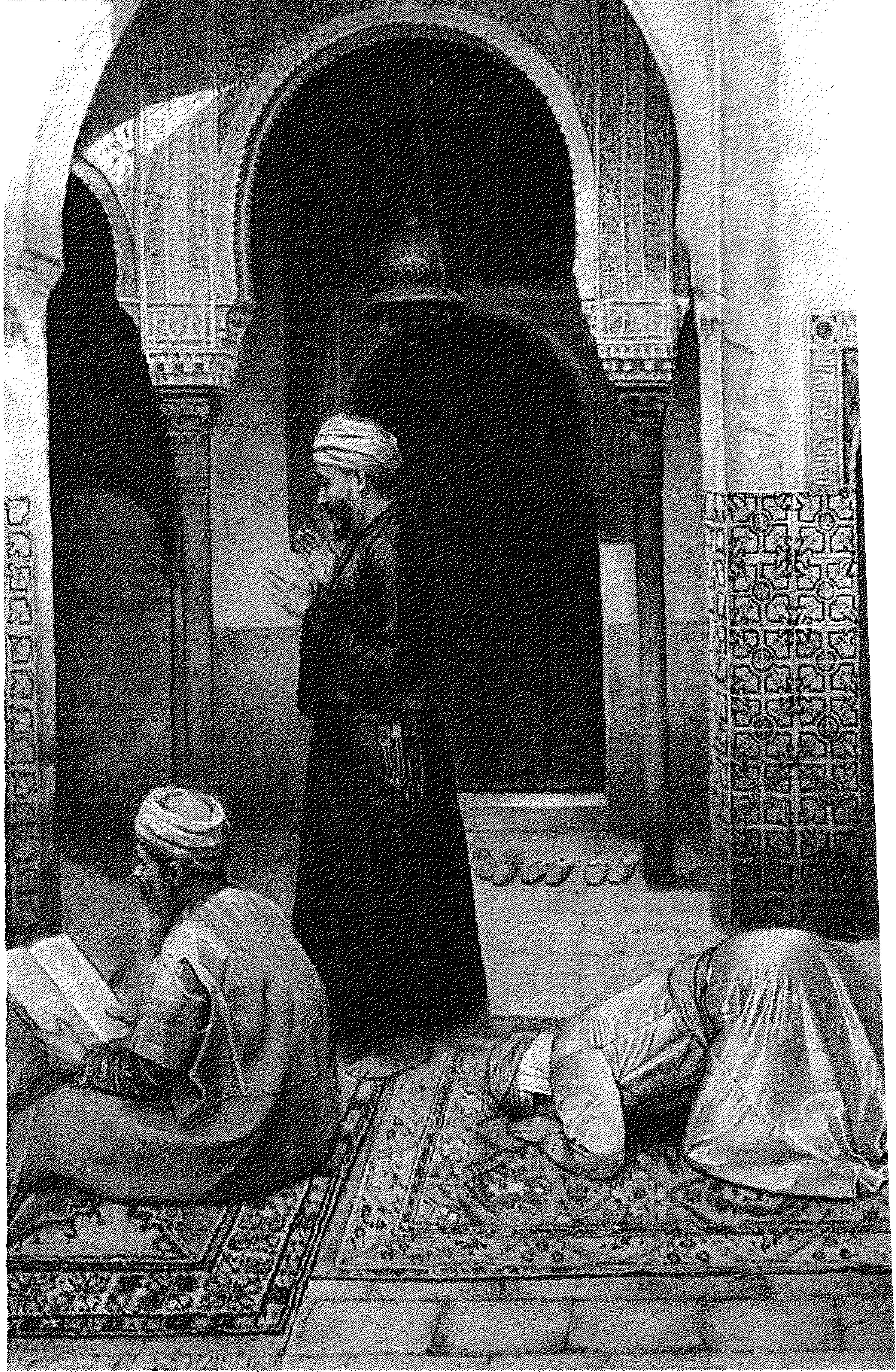
٤٣ ـ رونوار ـ الوصيفة ١٩١٧.



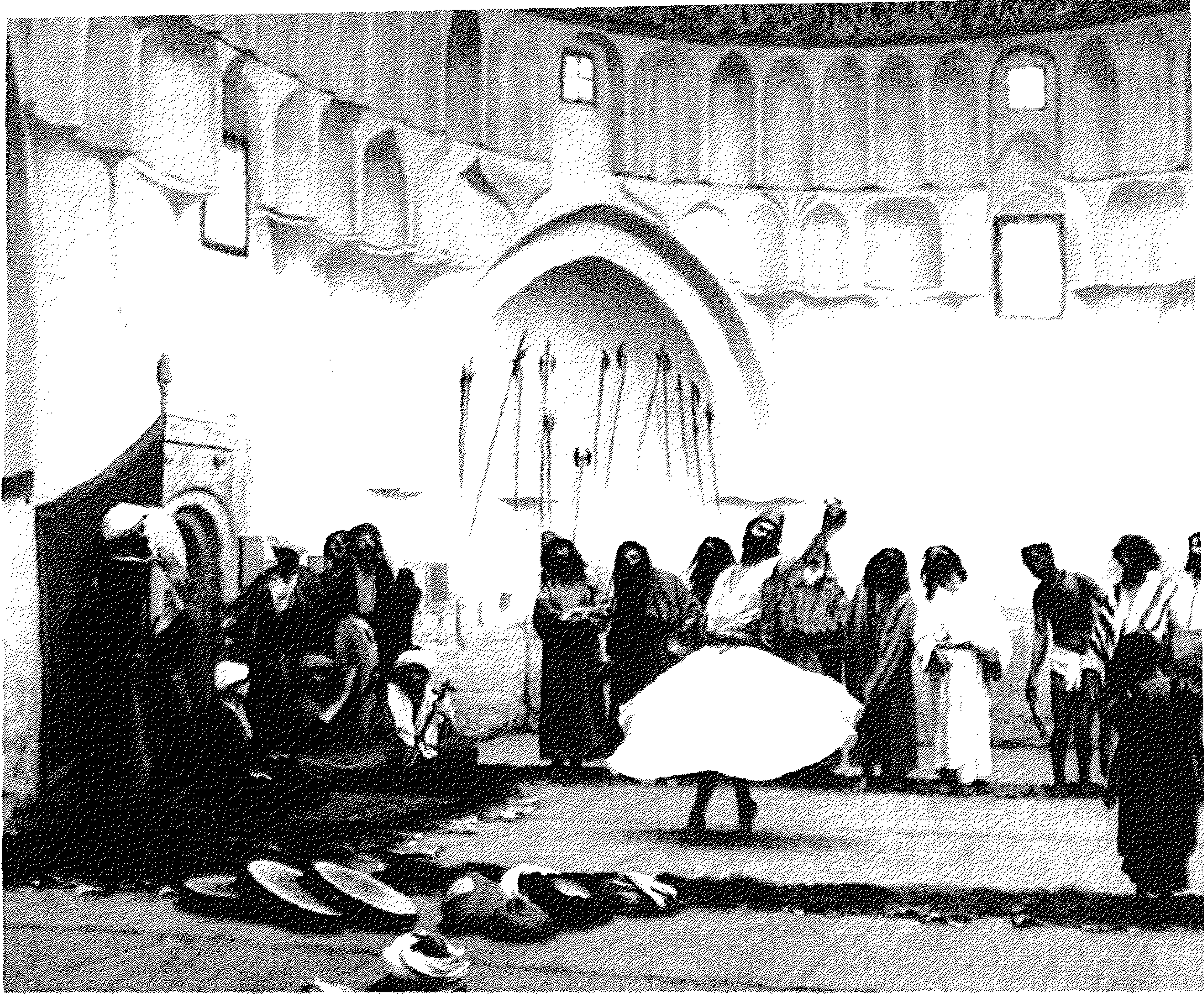
٤٤ ـ ديغا ـ النبع ١٩٢٠.



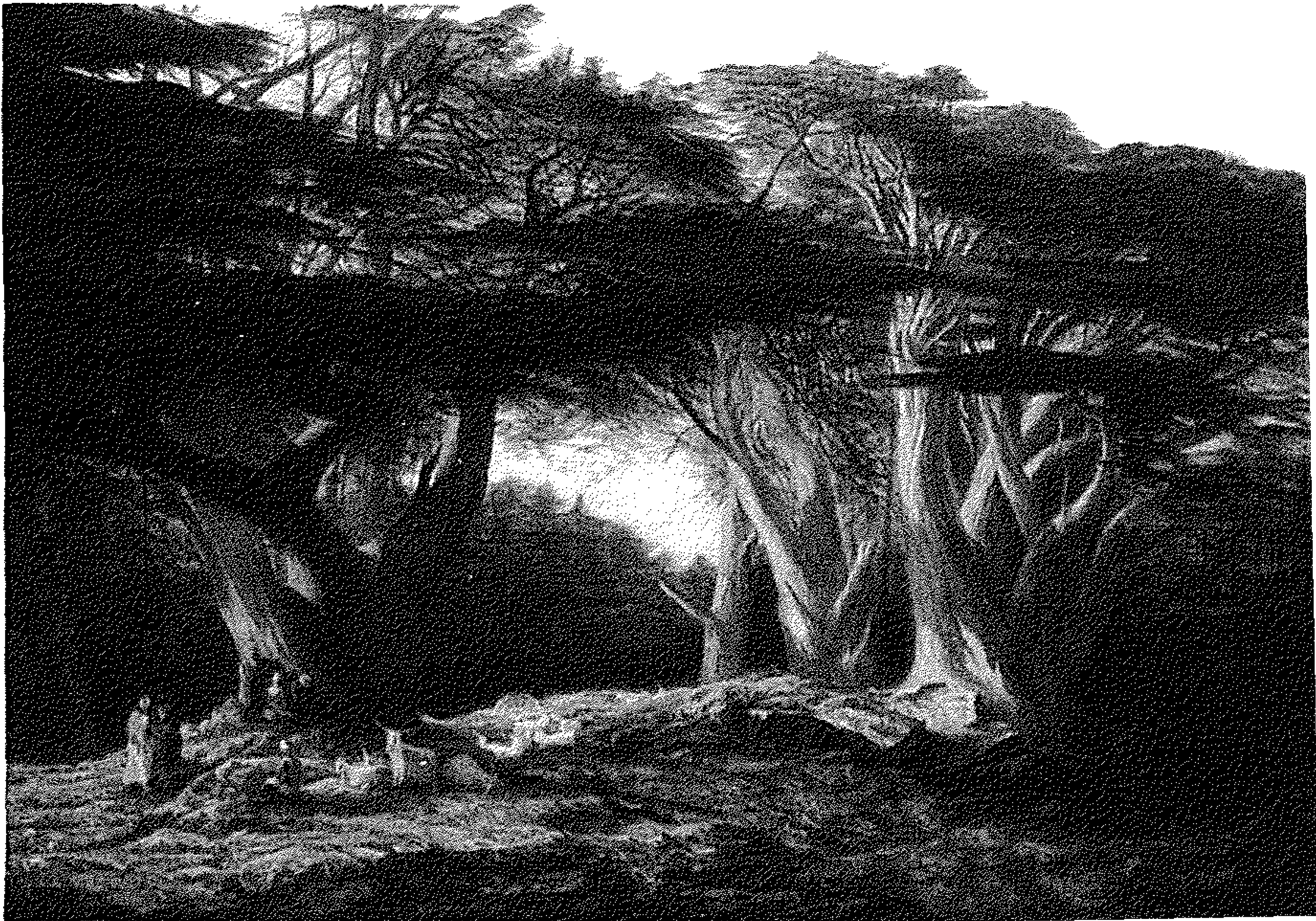
٤٥ ـ دينواييه ـ الجزائر ١٩٤٨.



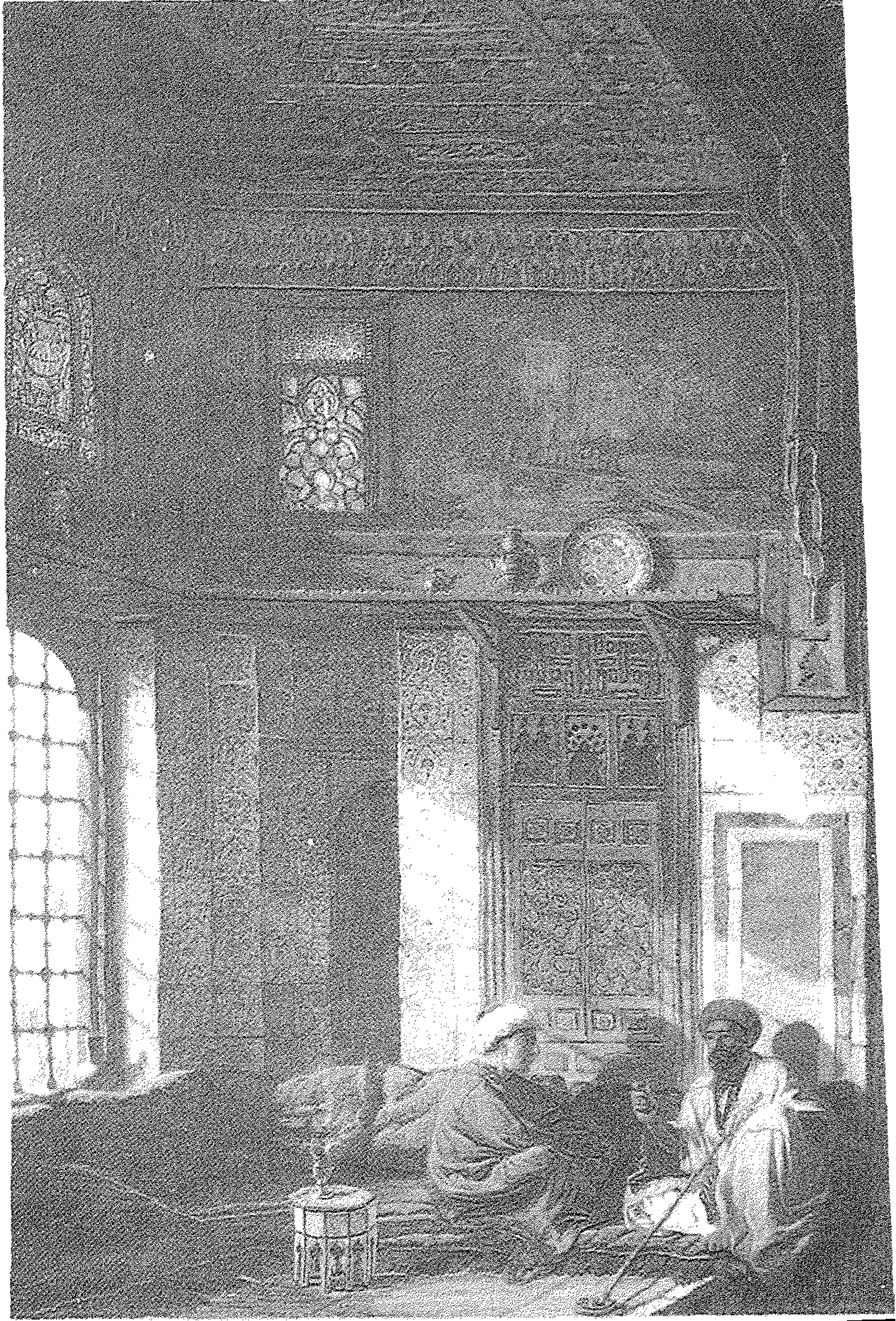
٤٦ ــ ويس ــ الصلاة في المسجد ١٨٩٠ .



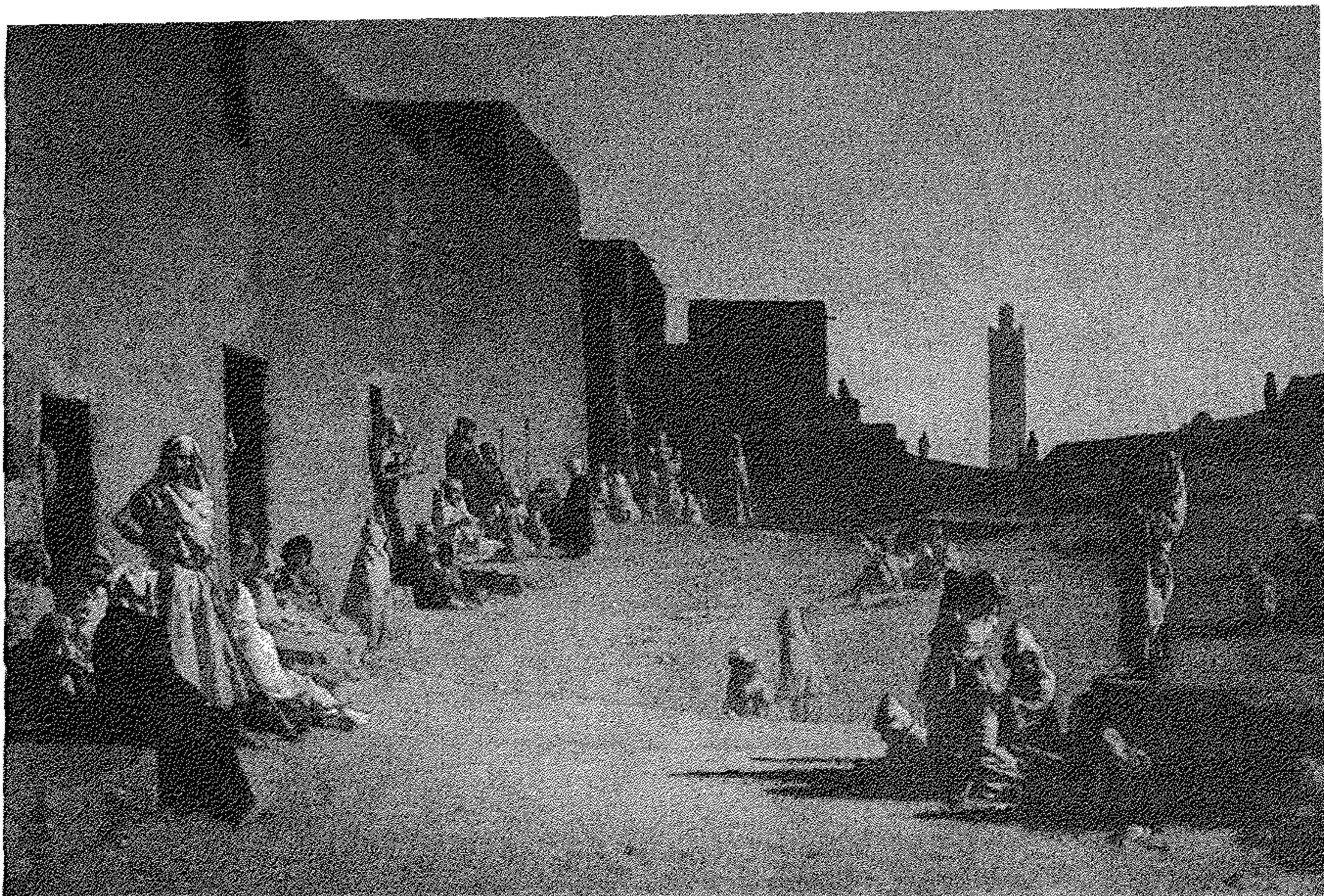
٤٧ ـ جيروم ـ المولوية



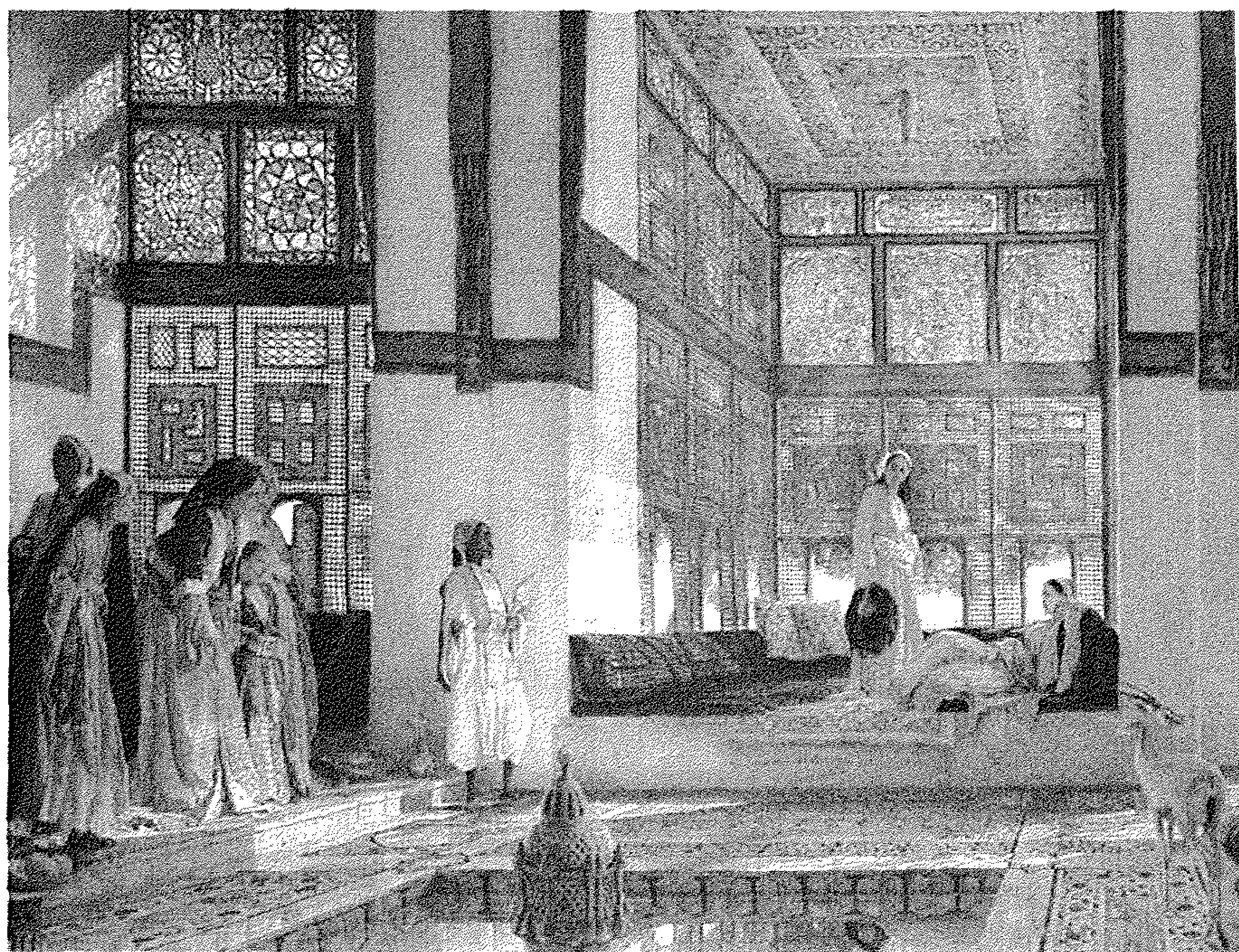
٤٨ ـ ادوار لير ـ أرز لبنان



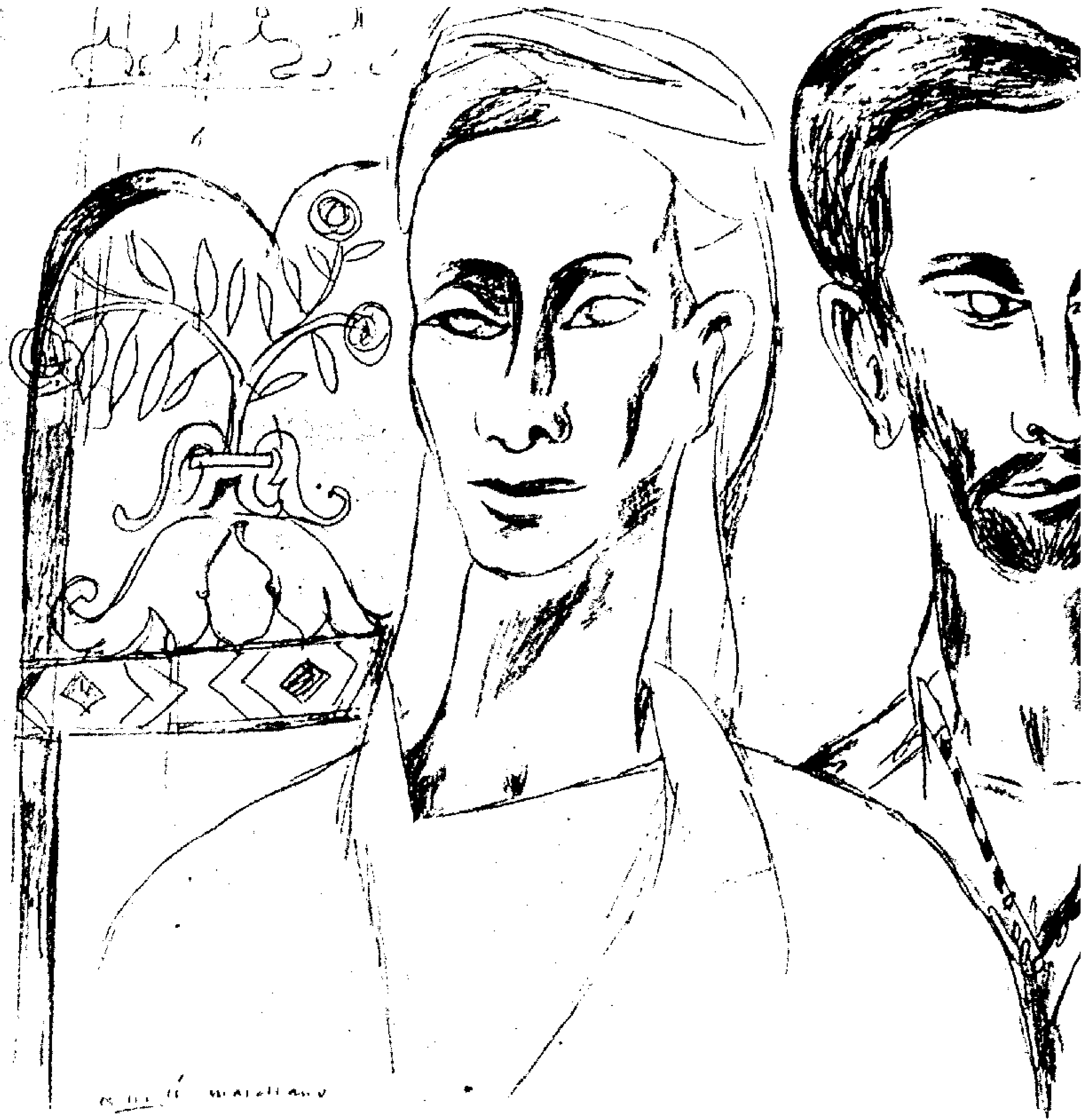
٥٣ ـ ديلون ـ غرفة ـ صيفية ١٩٢٩



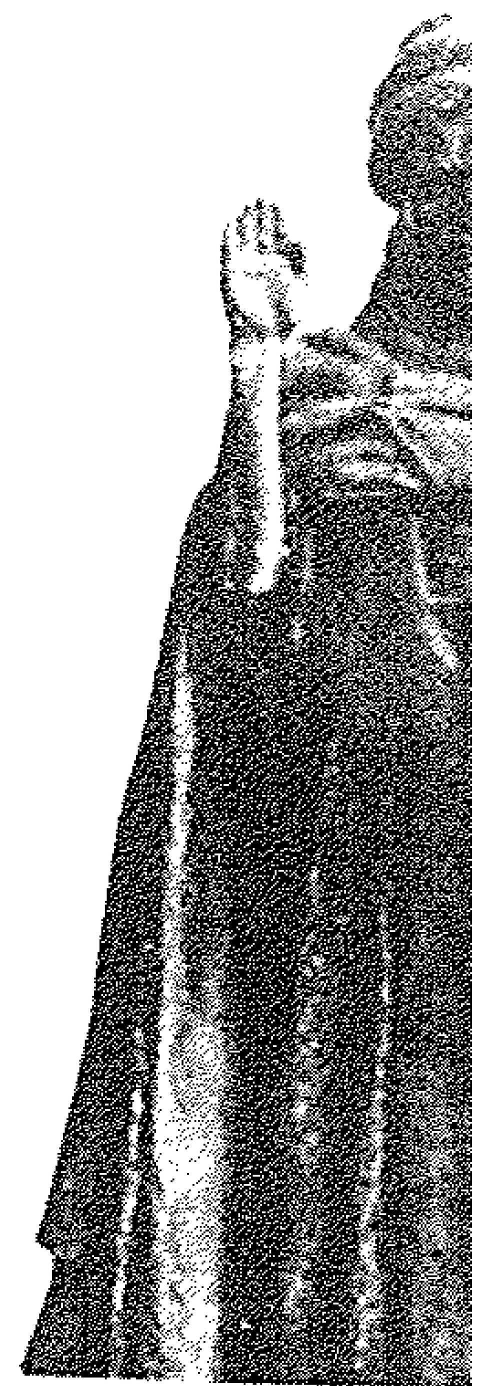
٥٤ ـ غيومه ـ لغوات الصحراء ١٨٧٩ .



٥٥ ـ لويس ـ الاستقبال ١٨٧٣ .



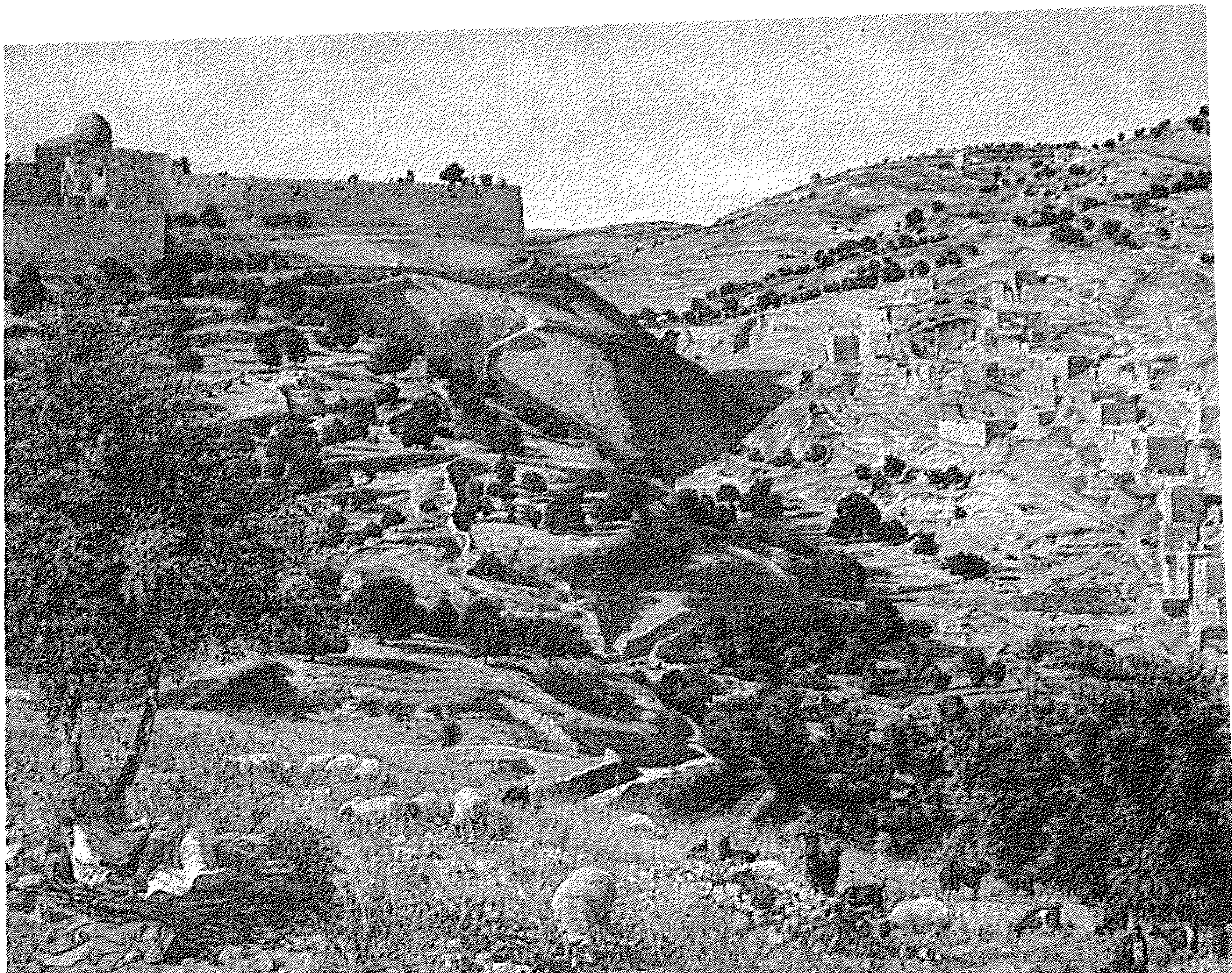
٥٦ ــ مارشان ــ وجوه من جنوب الجزائر.



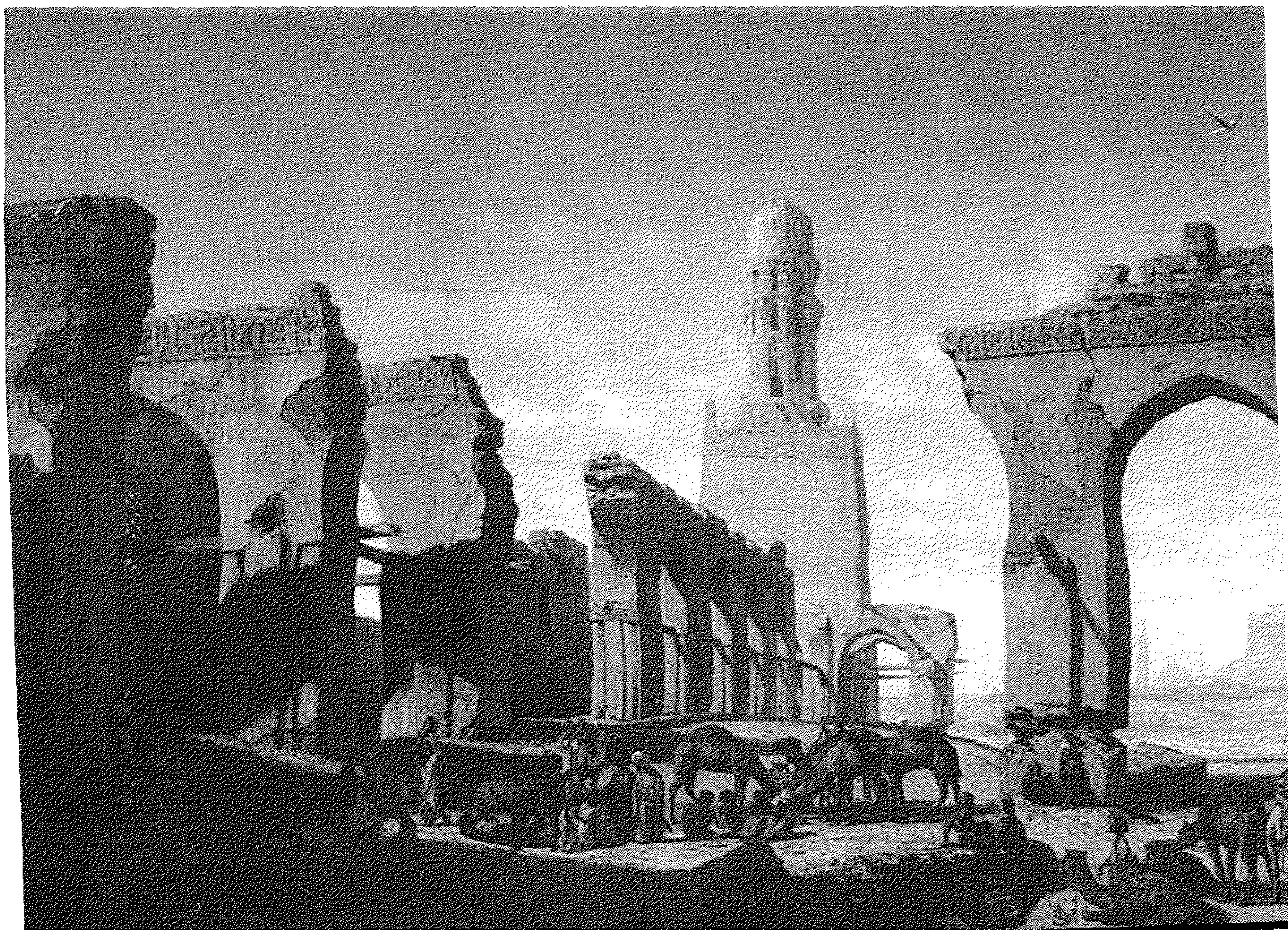
ـ ركن المصلي.



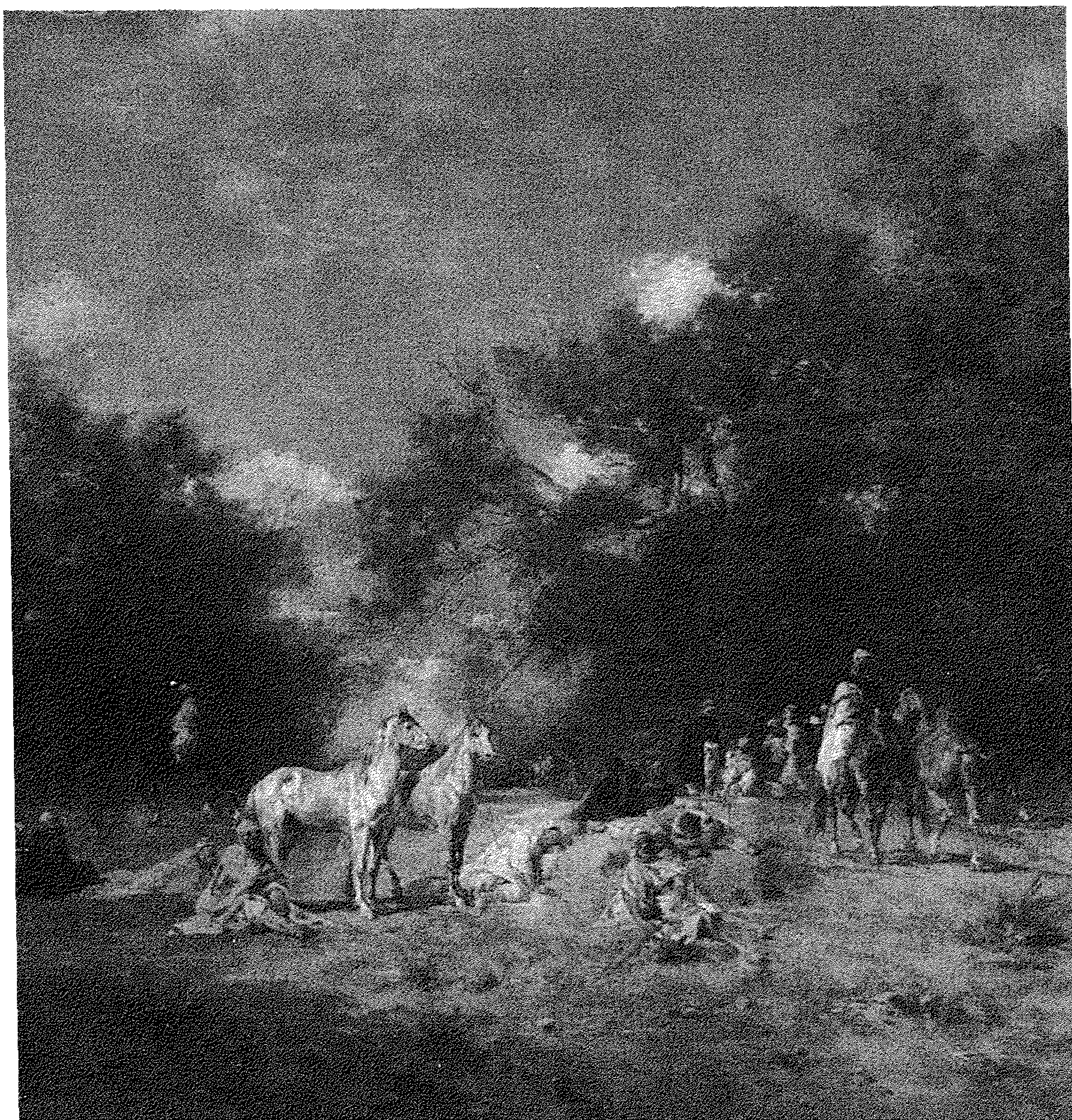
٥٨ ــ بوبوا ــ امرأة من الهغار.



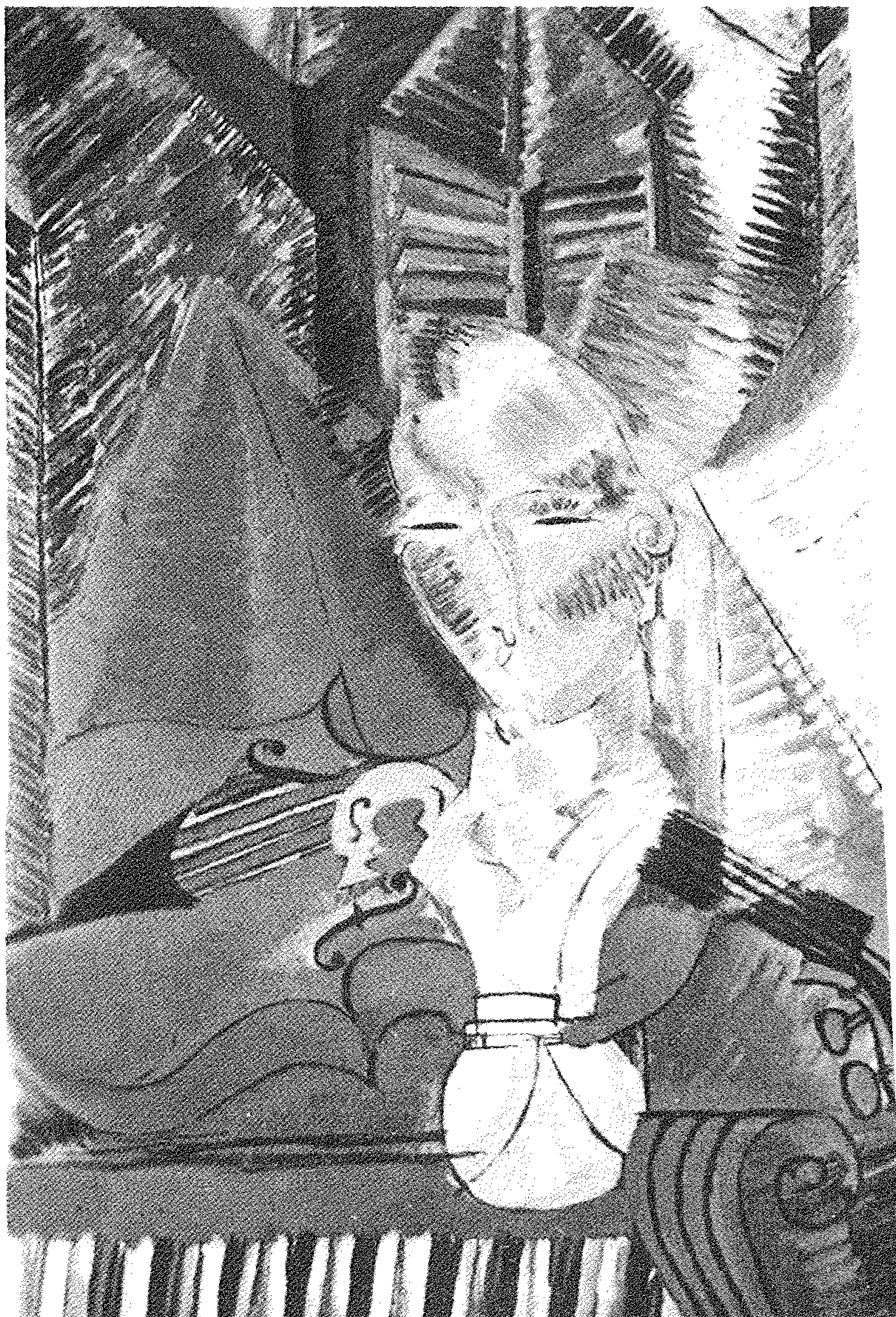
٥٩ ــ سيدون ــ القدس ١٨٤٦



٦٠ ــ مارلاه ــ مسجد الحاكم ١٩٦٧



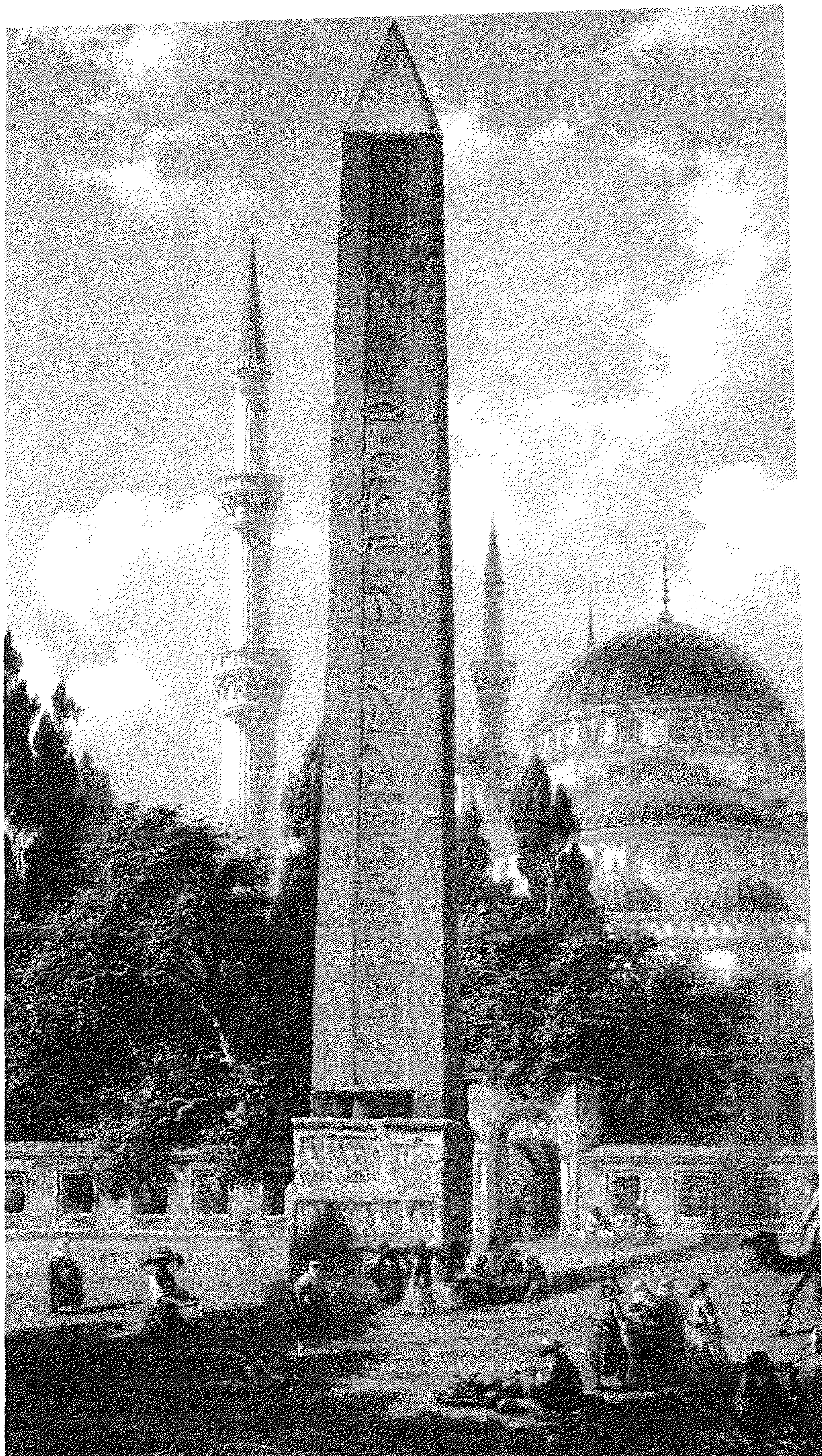
٦١ ــ فرومنتان ــ فرسان عرب ١٨٦٠ .



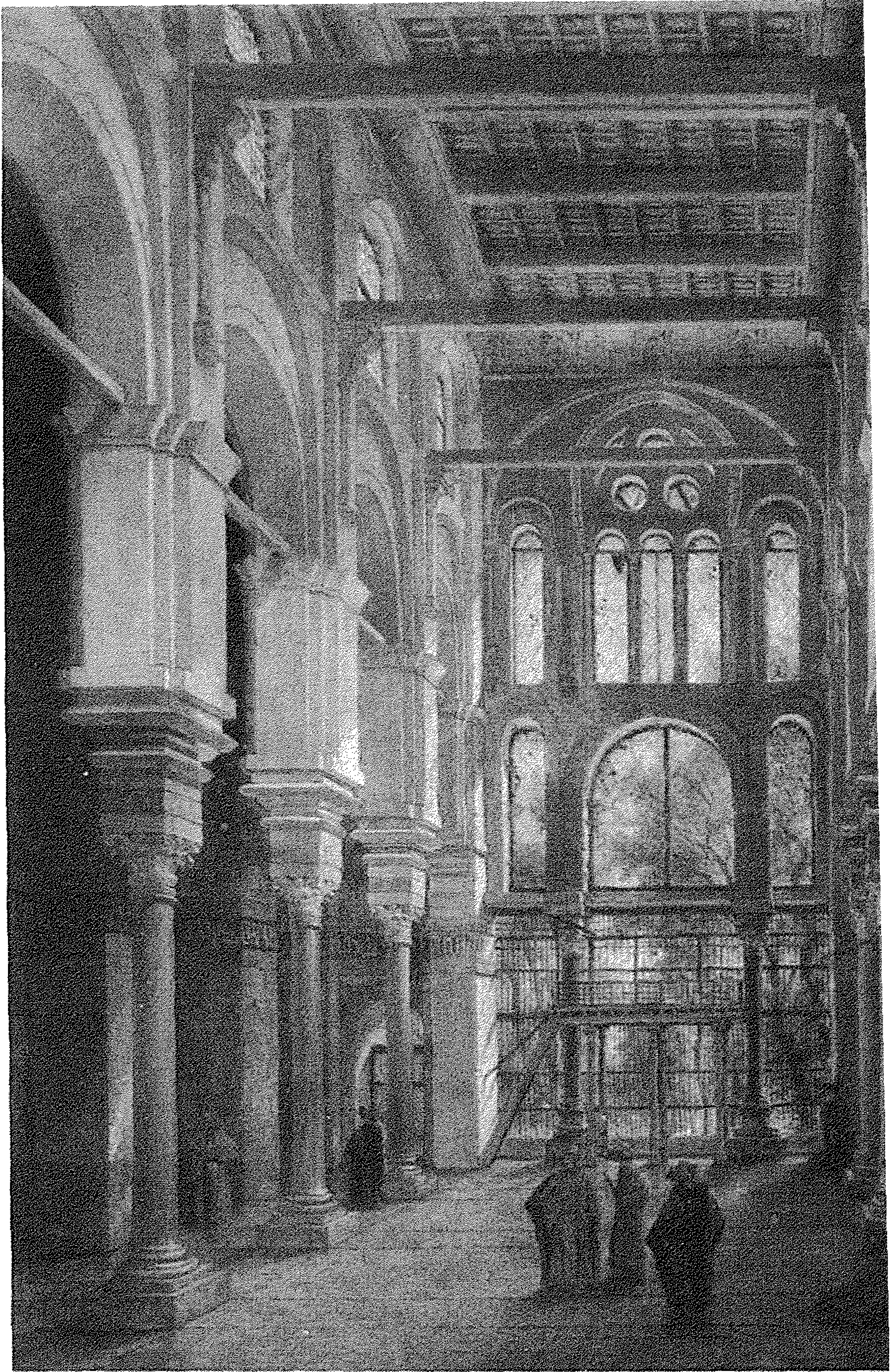
٦٢ ــ دوفي ــ عازف الكمان ١٩٠٩.



٦٣ ـ ماتيس ـ جزائري من الريف.



٦٤ ـ فلاندان ـ مسلة استانبول ١٨٥٨



٦٥ ــ دوزا ــ جامع وبيمارستان برقوق ــ القاهرة ١٨٥٨.



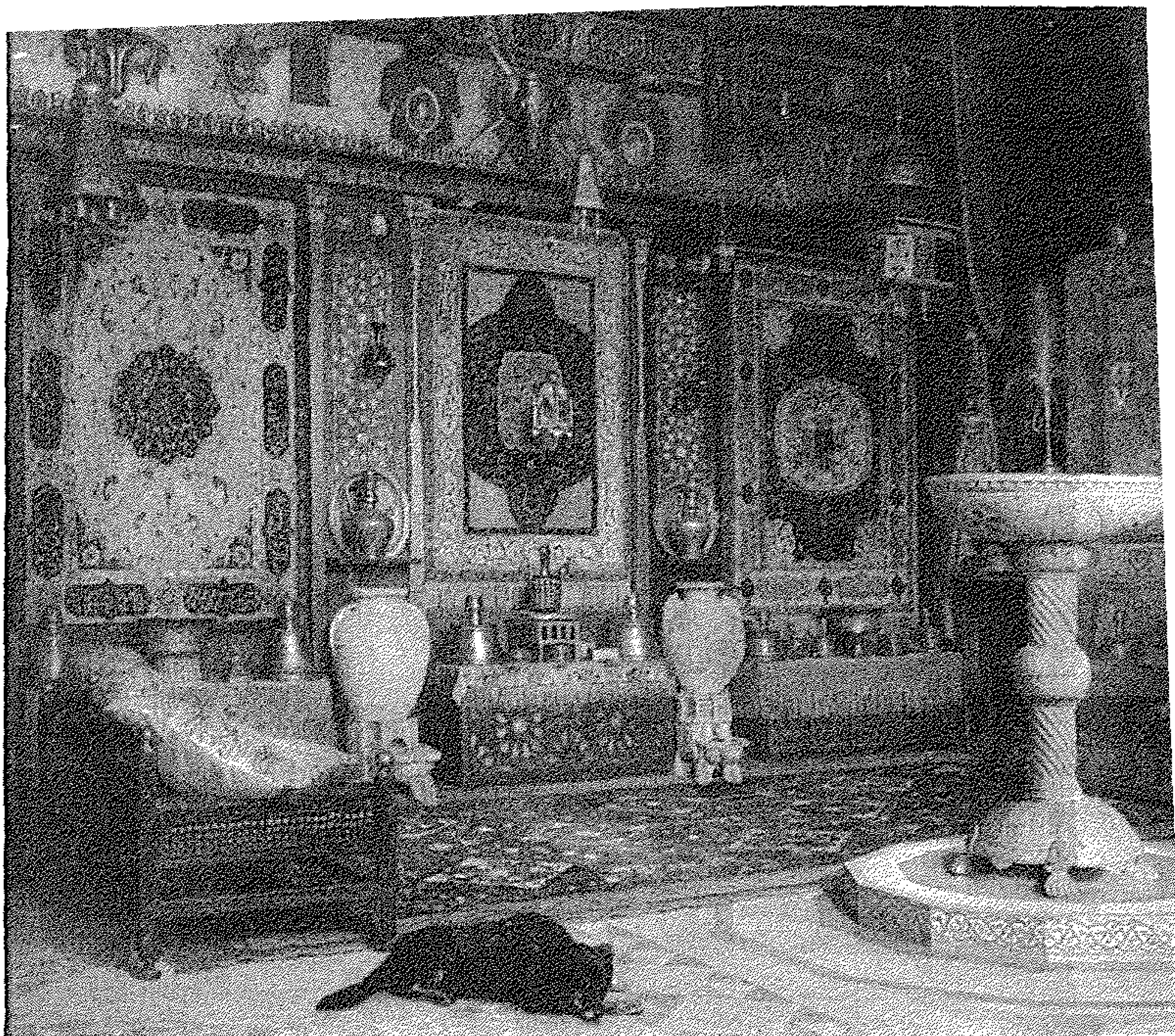
٦٦ ـ بازي ـ مغربية.



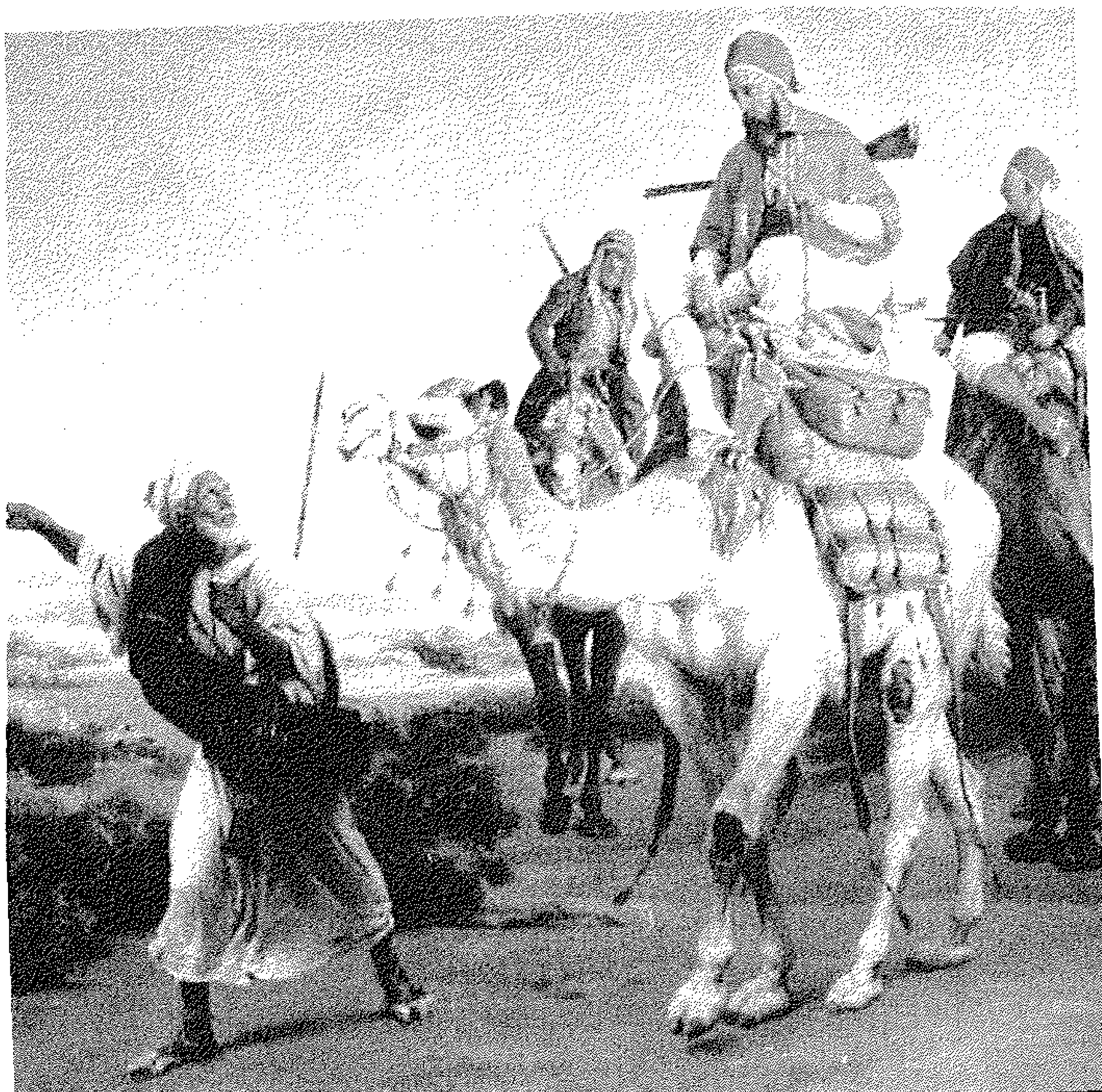
٦٧ ـ ليموز ـ امرأة مراكشية ١٩١٨.



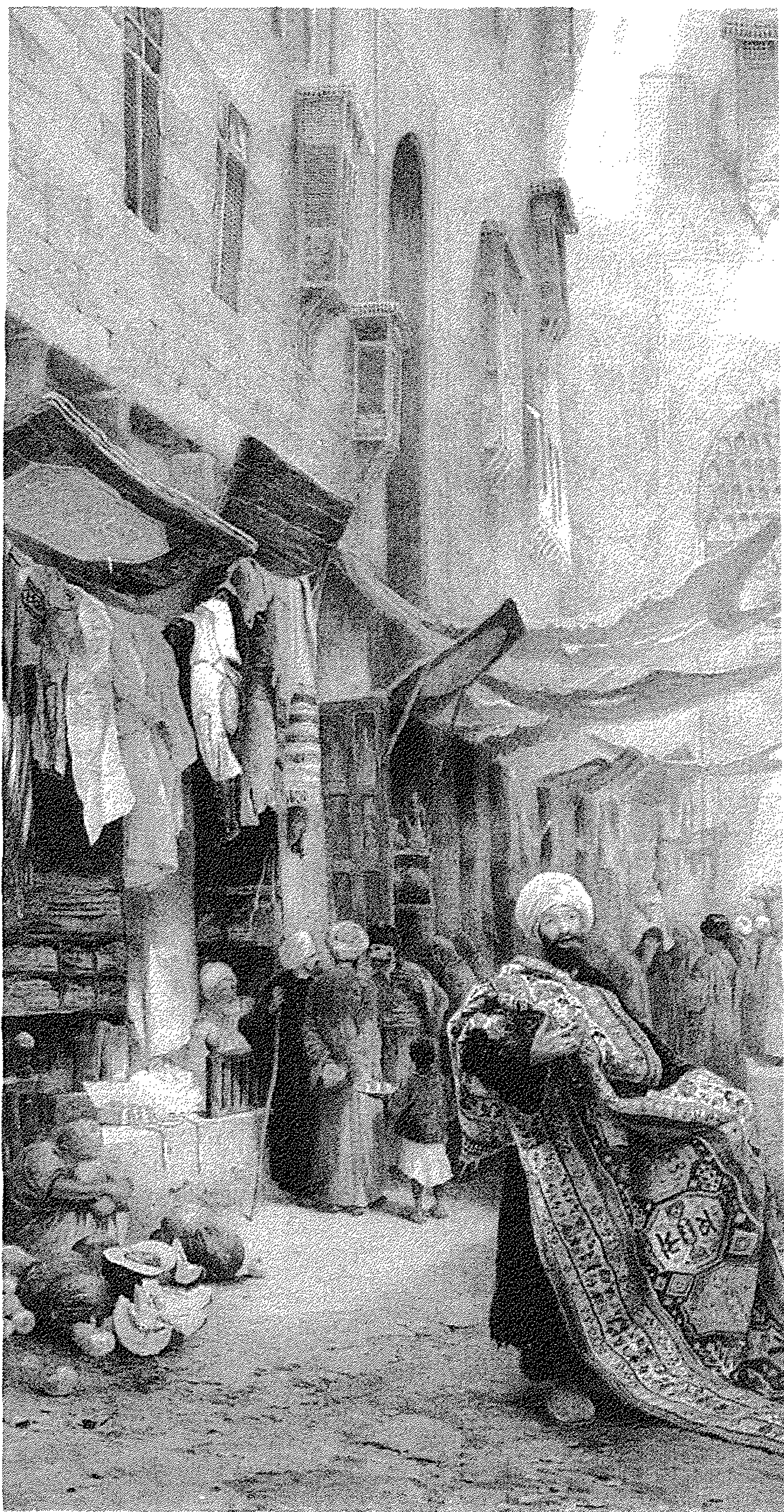
٦٨ ــ اسرة جزائرية بعد التحرير ١٩٦٥.



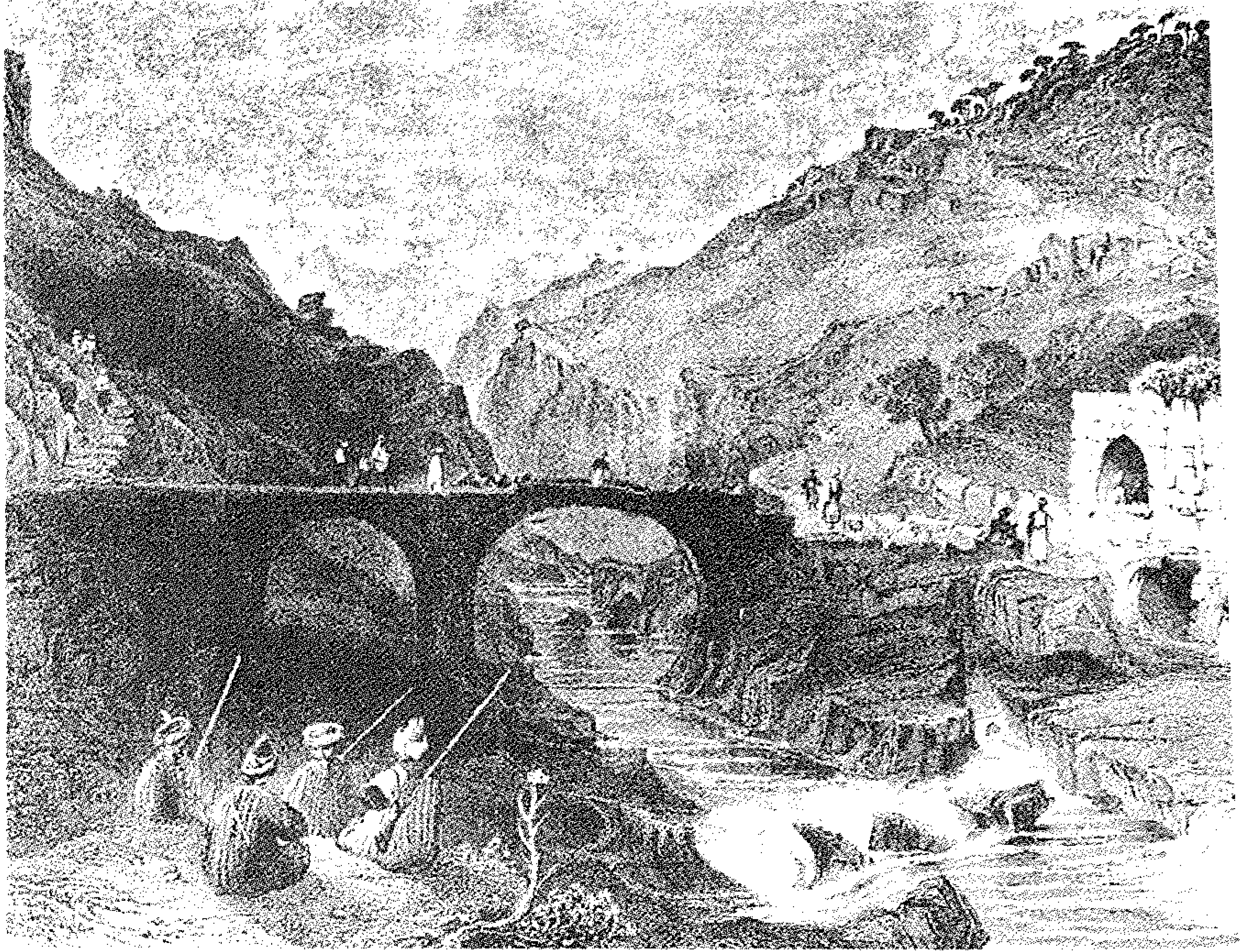
٦٩ ــ دورانتون ــ مرسم جيروم



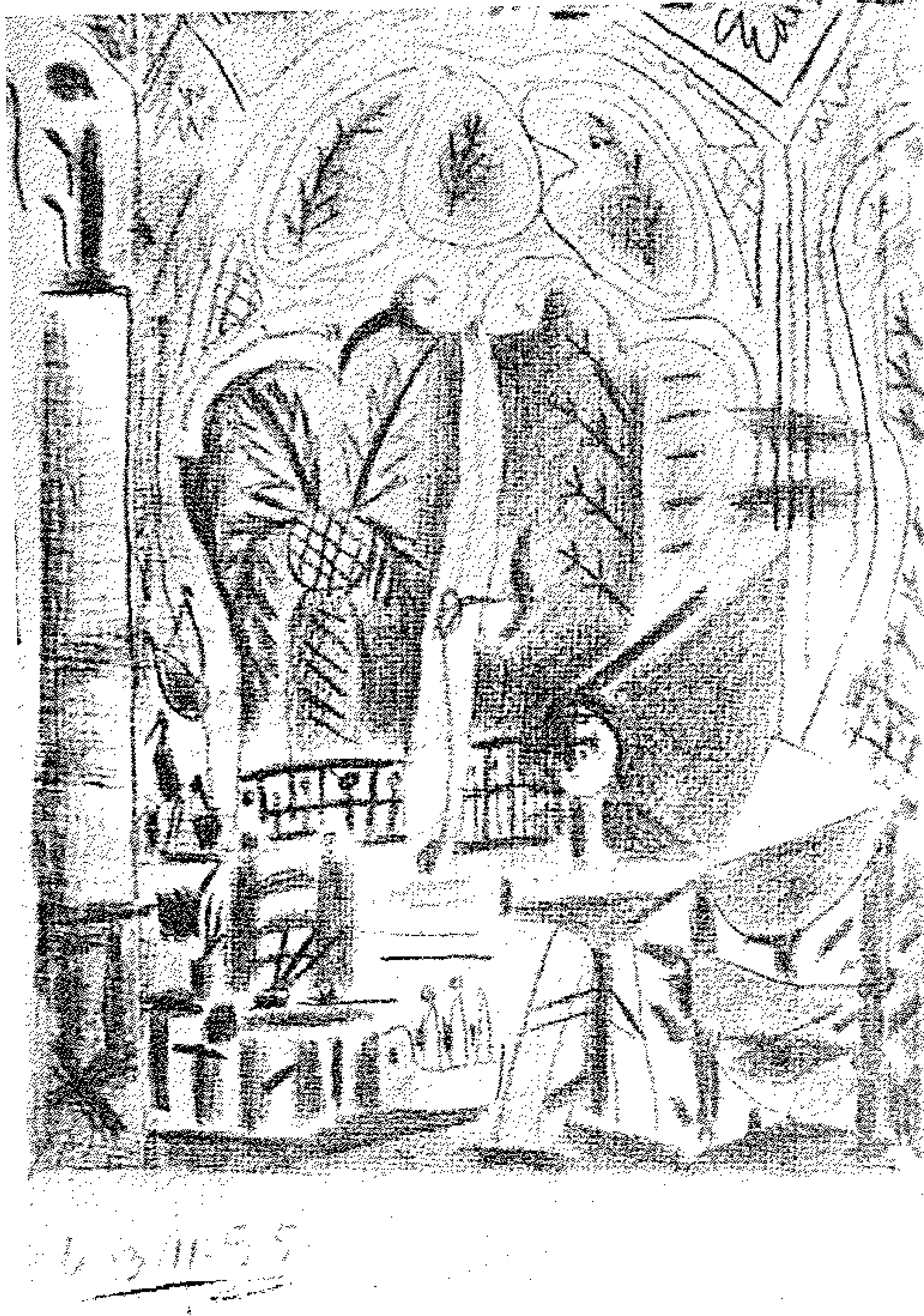
٧٠ ــ فيرنيه
السفر في
الصحراء
١٨٣٠



٧١ ــ روبرتسون ــ خان الخليلي ــ مائي ١٩٢٠.



٧٢ ـ تارتلت ـ جسر على نهر الدامور.



٧٣ ـ بيكاسو ـ المرسم ١٩٥٥



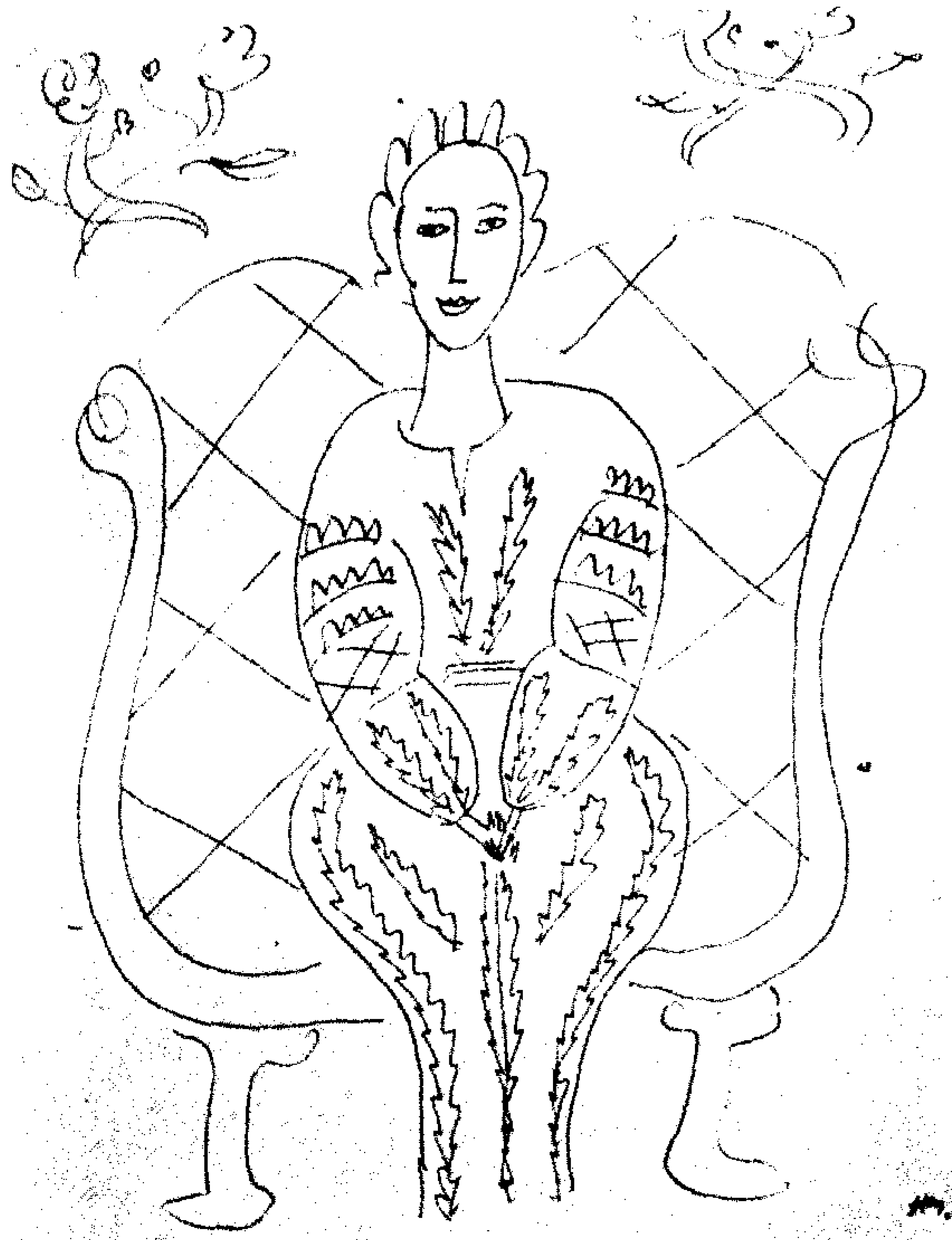
. في طريق تونسي ١٩١٤.



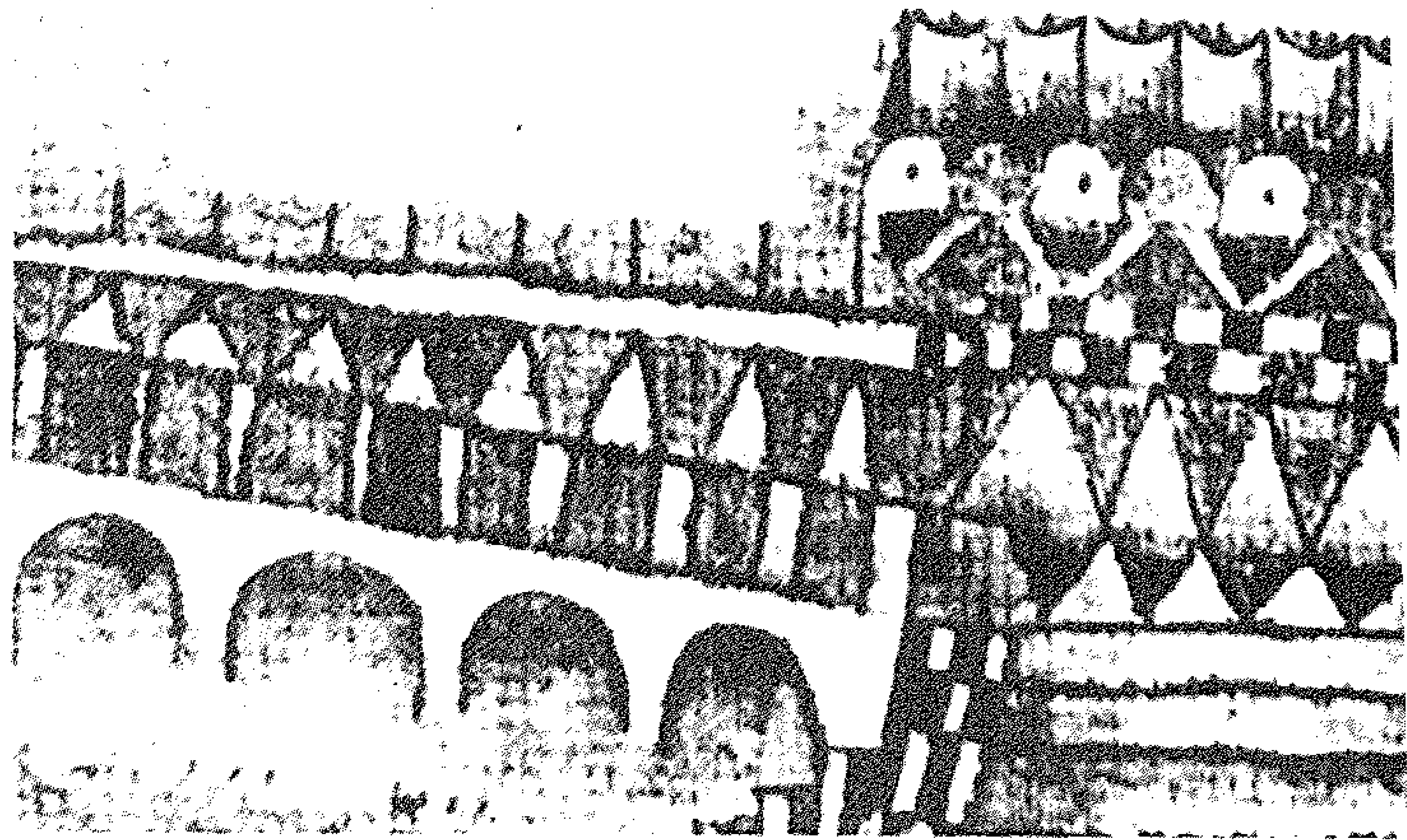
٧٥ ــ ماتيس ــ امرأة من الجزائر ــ ١٩٢٨



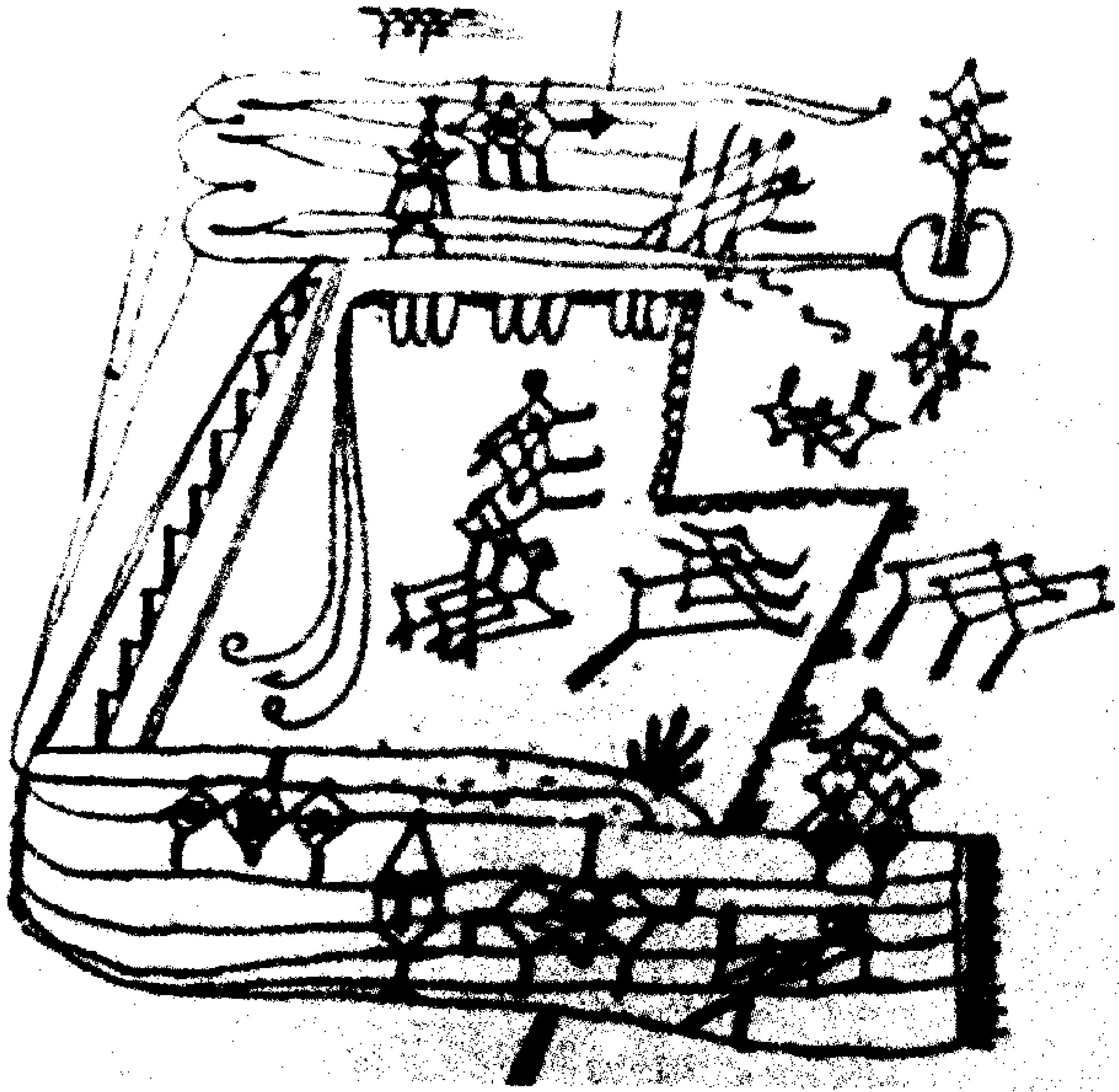
٧٦ ـ ماتيس ـ الوصيفة على الأريكة ـ ١٩٢٨



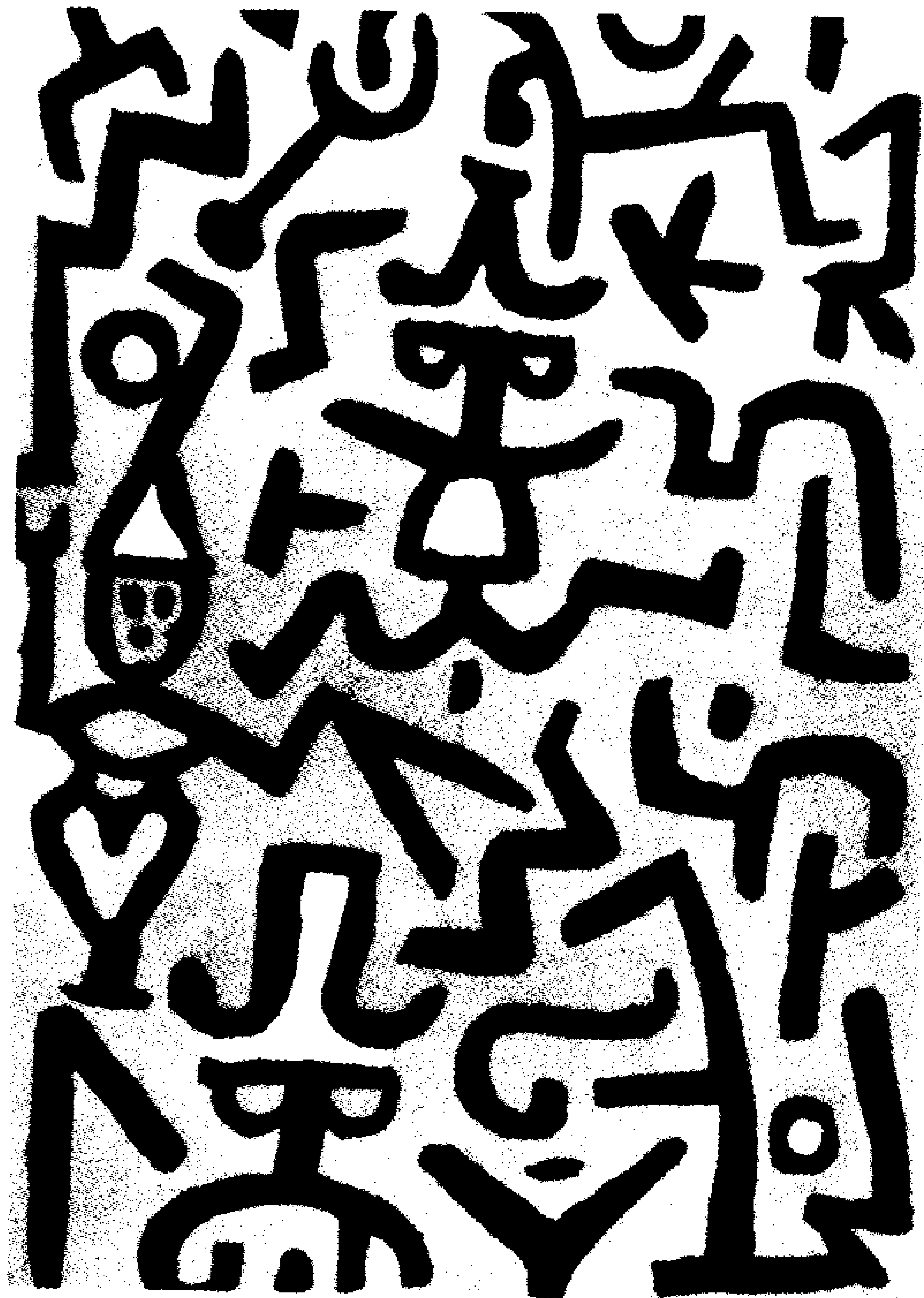
٧٧ ـ ماتيس ـ امرأة ١٩٤٠.



٧٨ ـ كلي ـ مدينة قديمة وجسر ١٩٢٨.



٧٩ ـ كلي ـ منظر قرية افريقية ١٩٢٩.



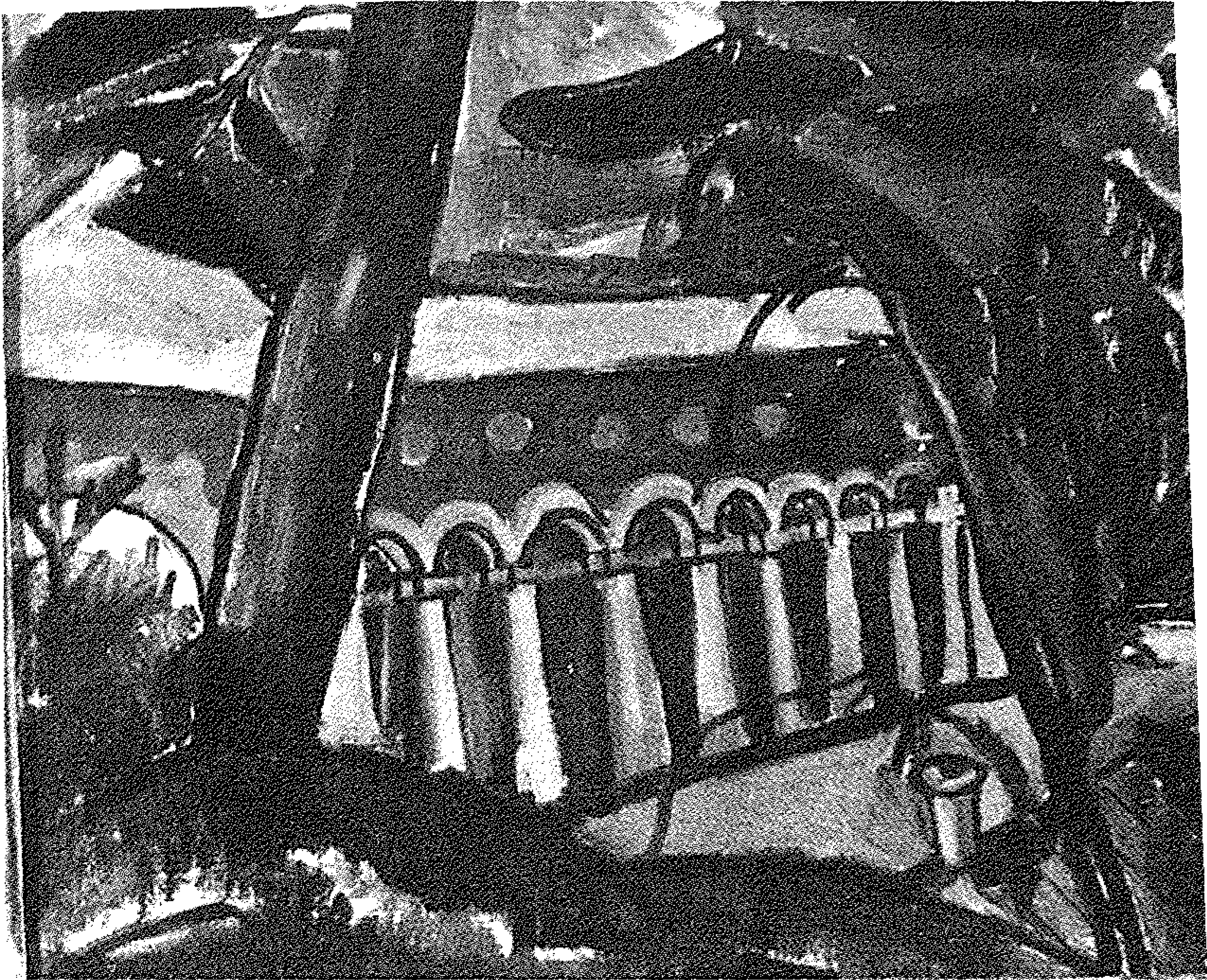
ي ـ من
لعربية
١.

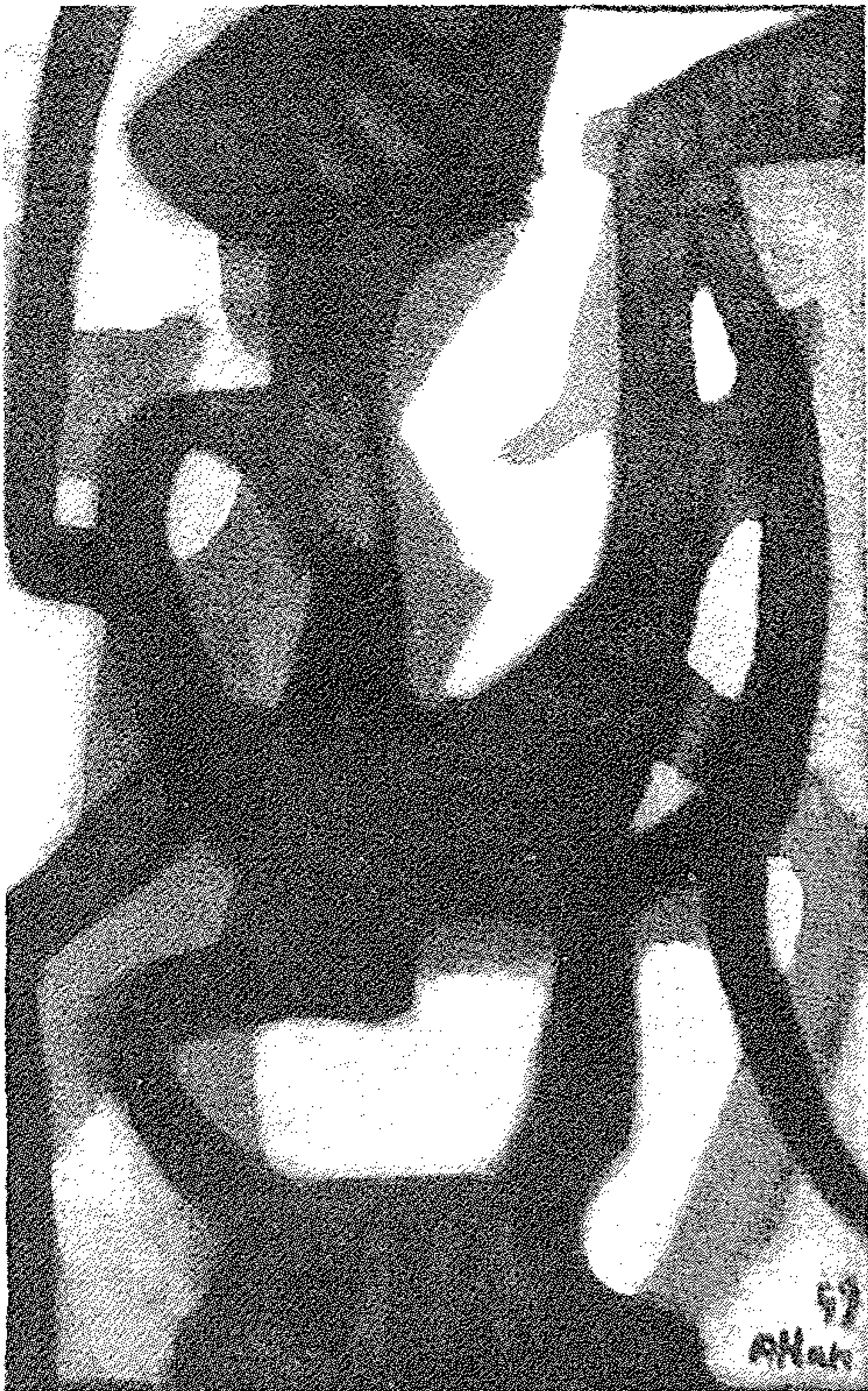


٨١ ـ مارك ـ غزال في الغابة ـ ١٩١٩



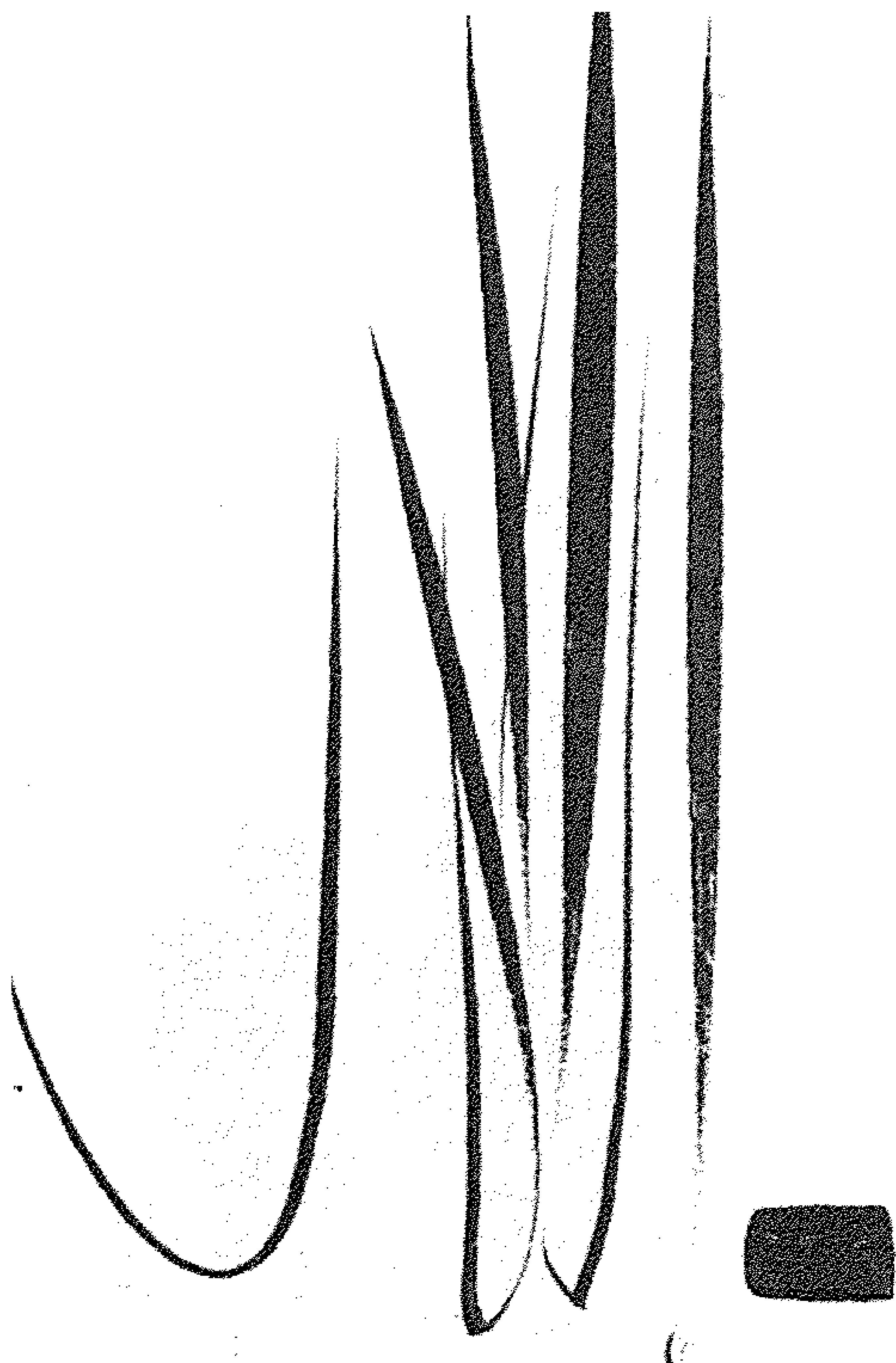
٨٢ ــ ماكه ــ في حديقة عامة ــ ١٩٢٠





—

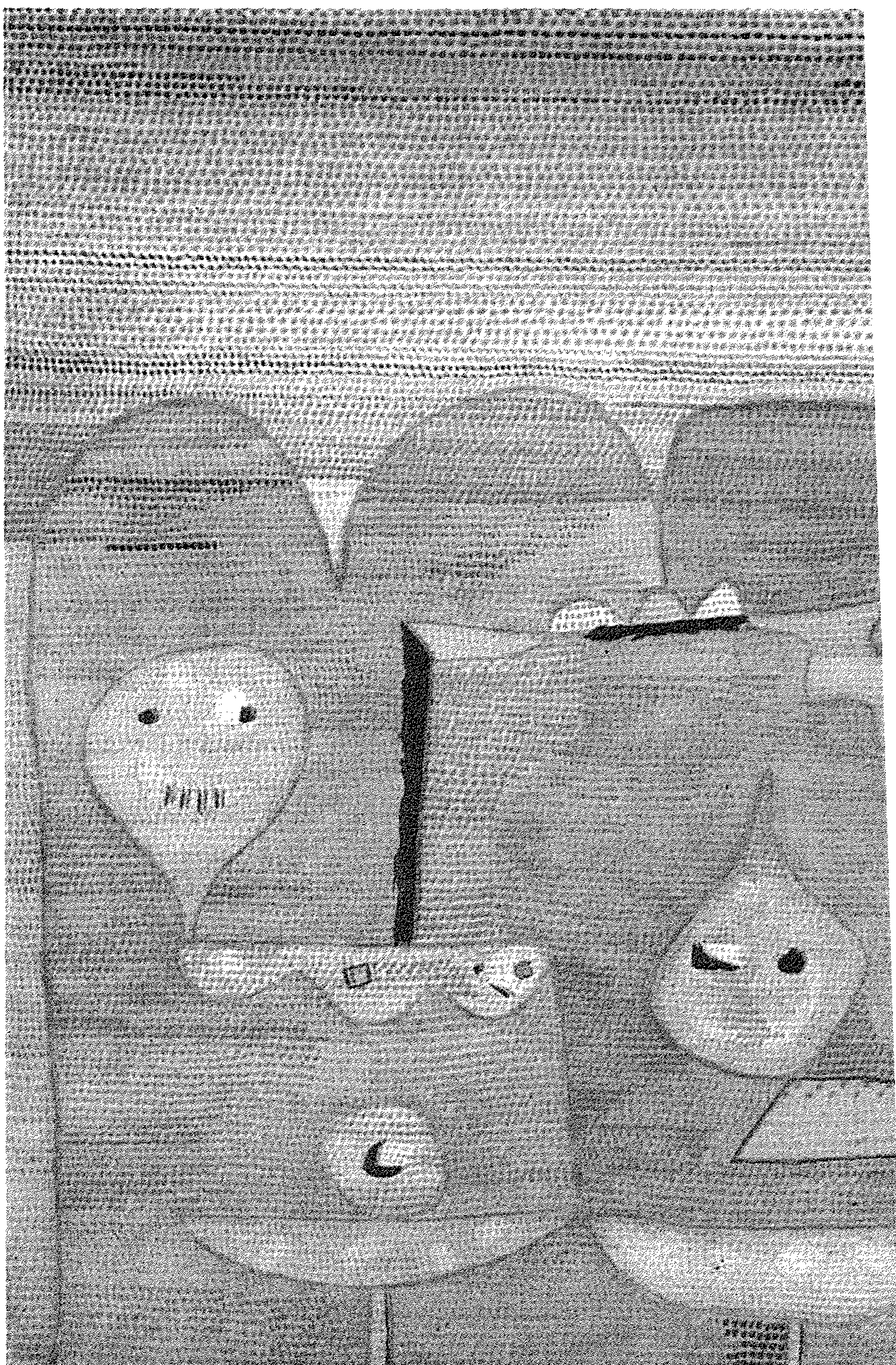
١٩٥.



ونغ ـ حبر صيني ١٩٥٢.



٨٦ ـ ميرو ـ عصافير ونجوم ١٩٦٨

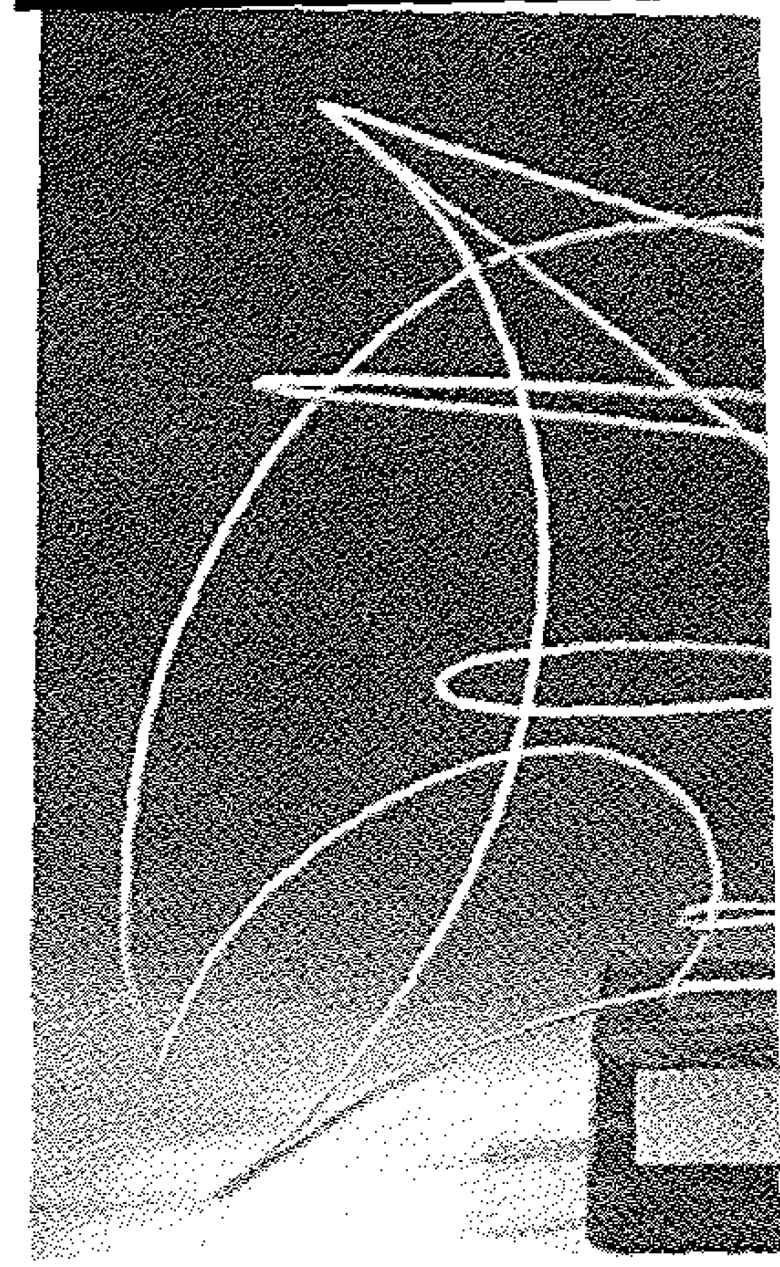


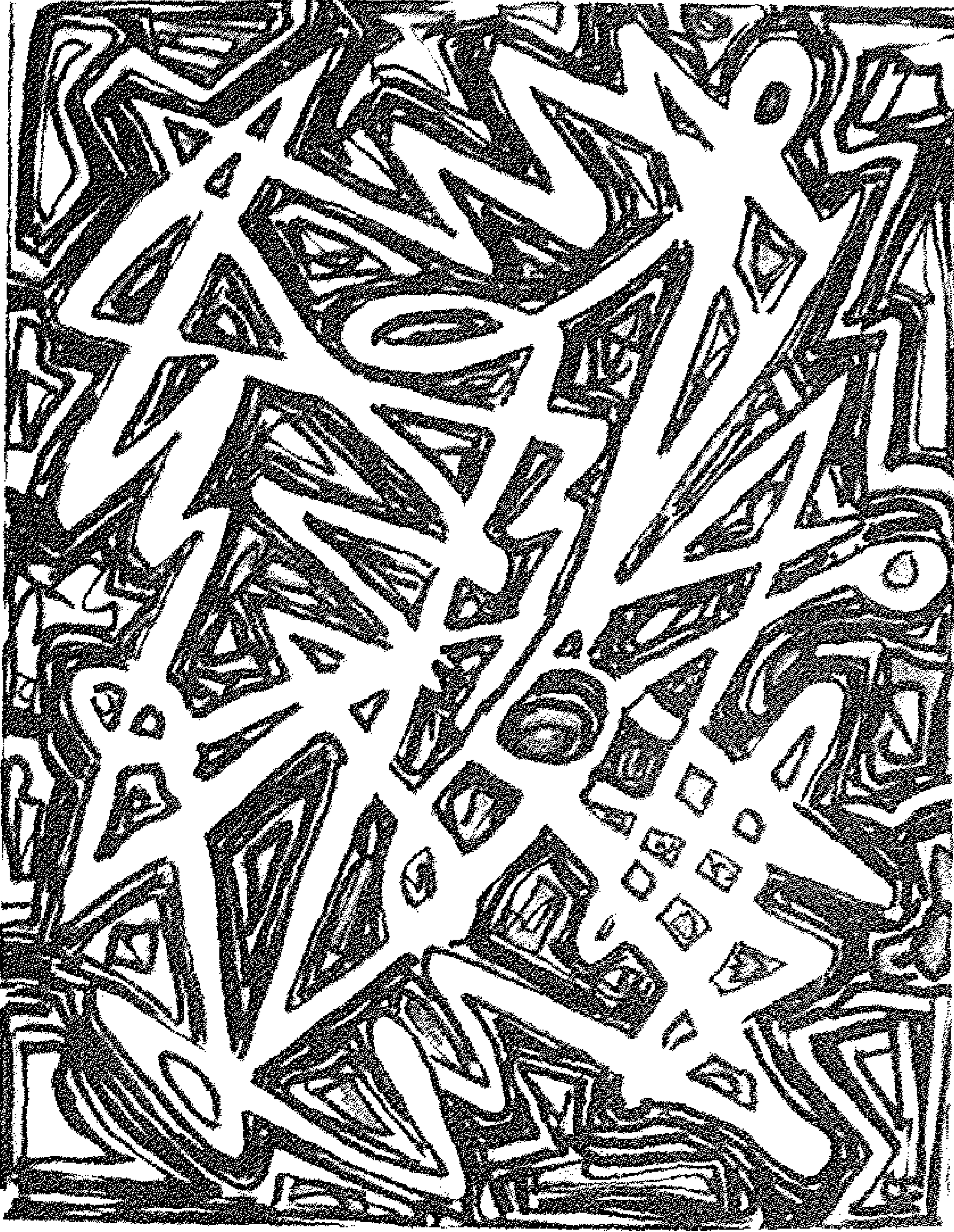
٨٧ ـ كلي ـ تضحية بربرية



٨٨ ـ كلي ـ كتابة عن العربية

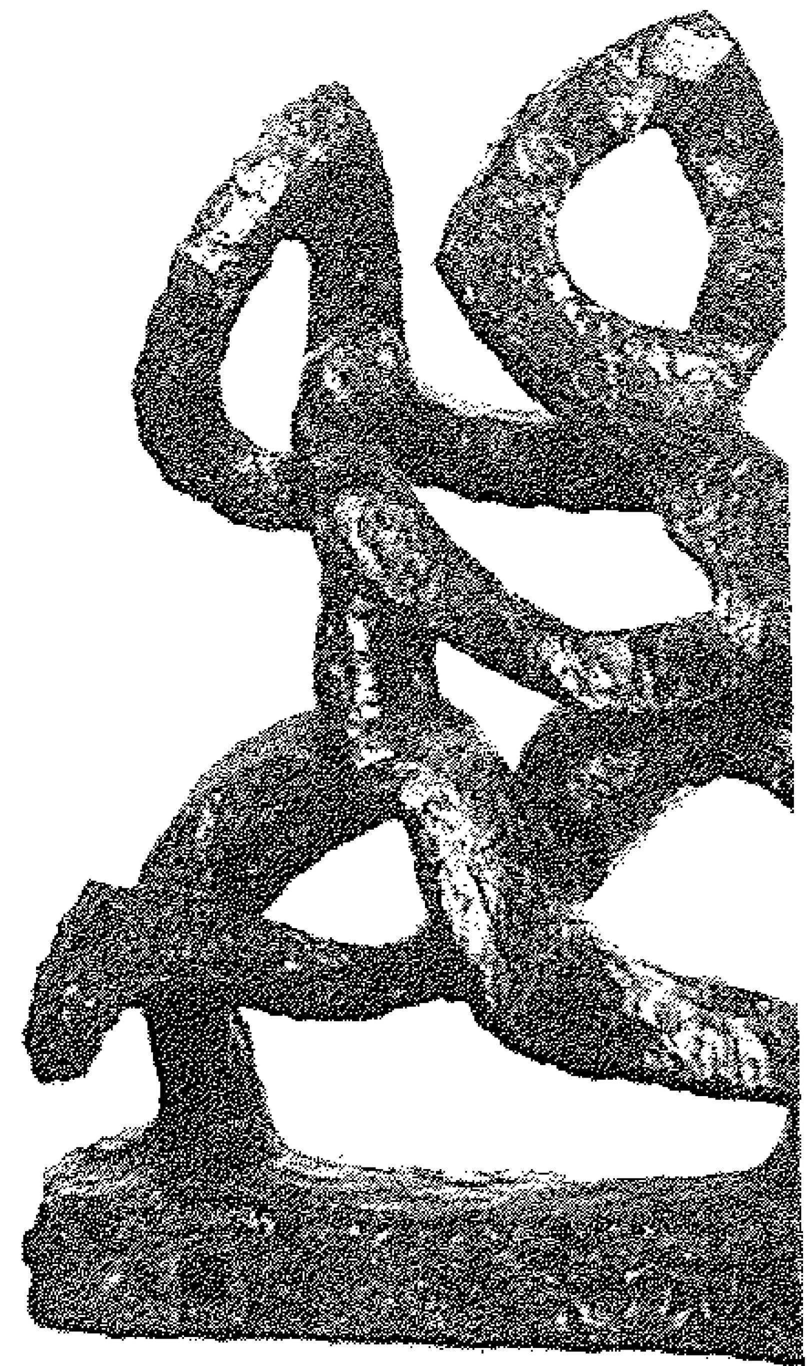
بالفضاء ١٩٥٨.

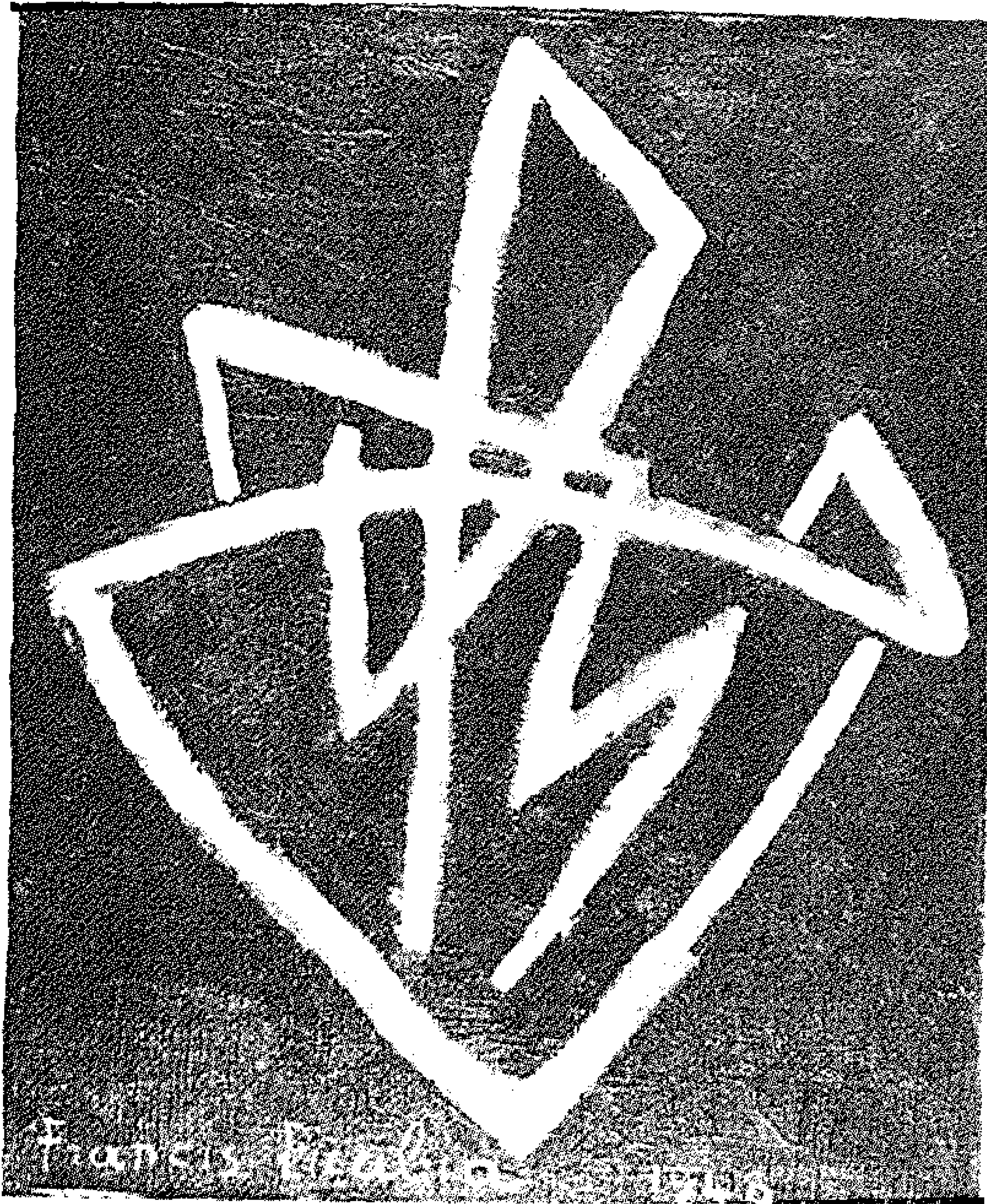




٩١ ـ ستوفل ـ تأليف تجريدي ١٩٥٠.

ـرقص ١٩٣٣.

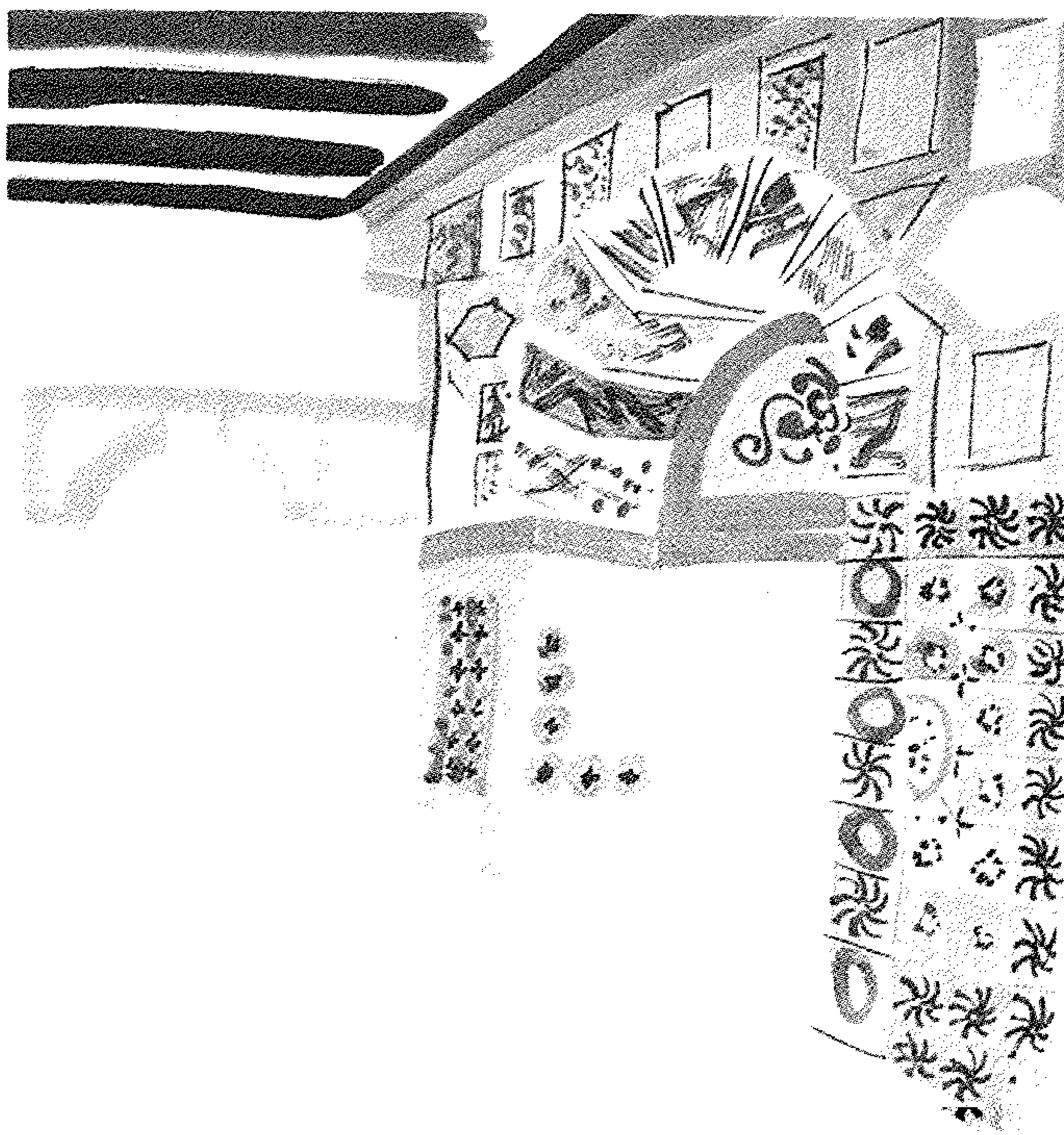




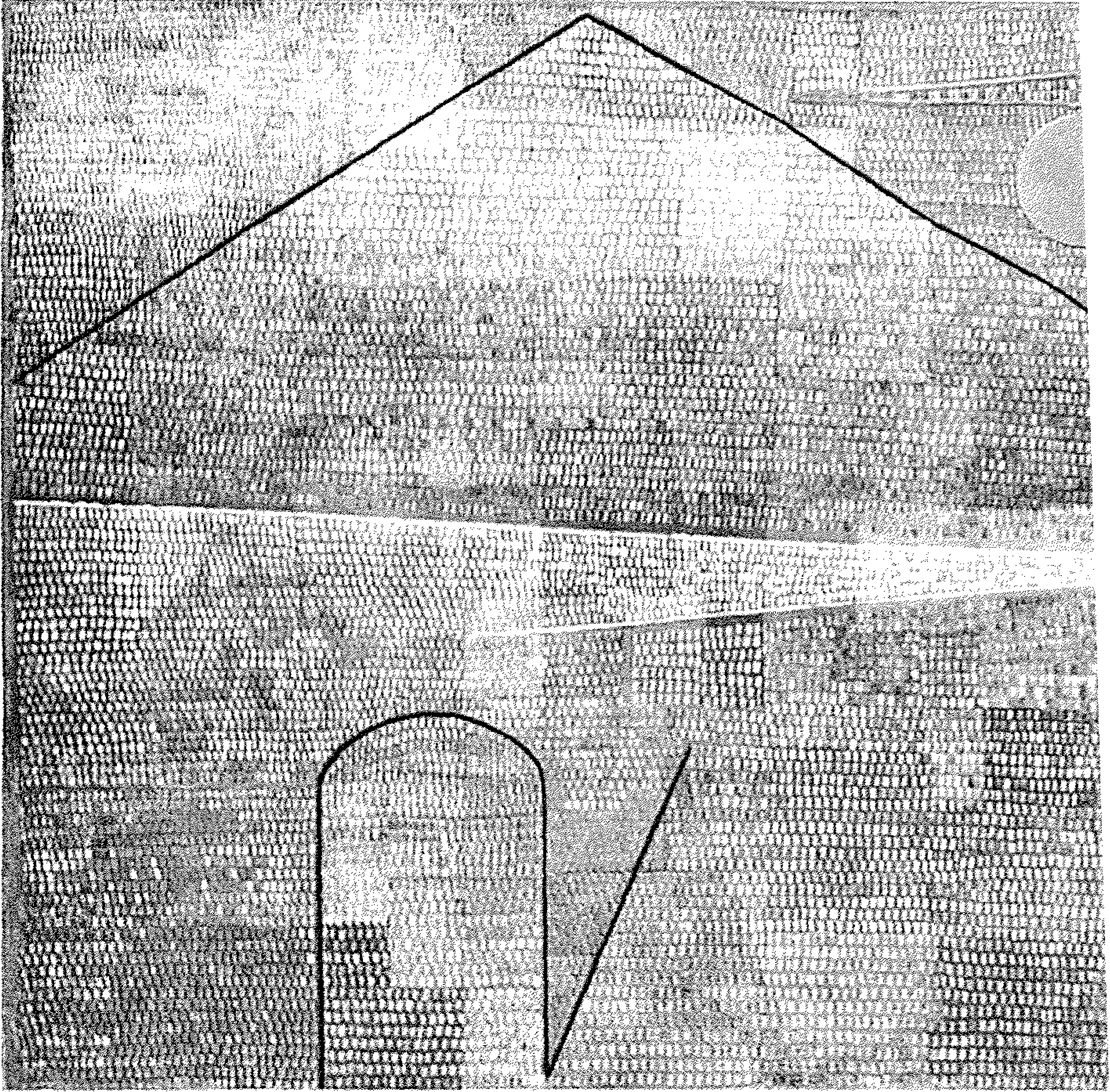
٩٢ ـ بيكابيا ـ اشارة الزمن ١٩٤٨.



٩٣ ـ كلي ـ كتابة عربية .



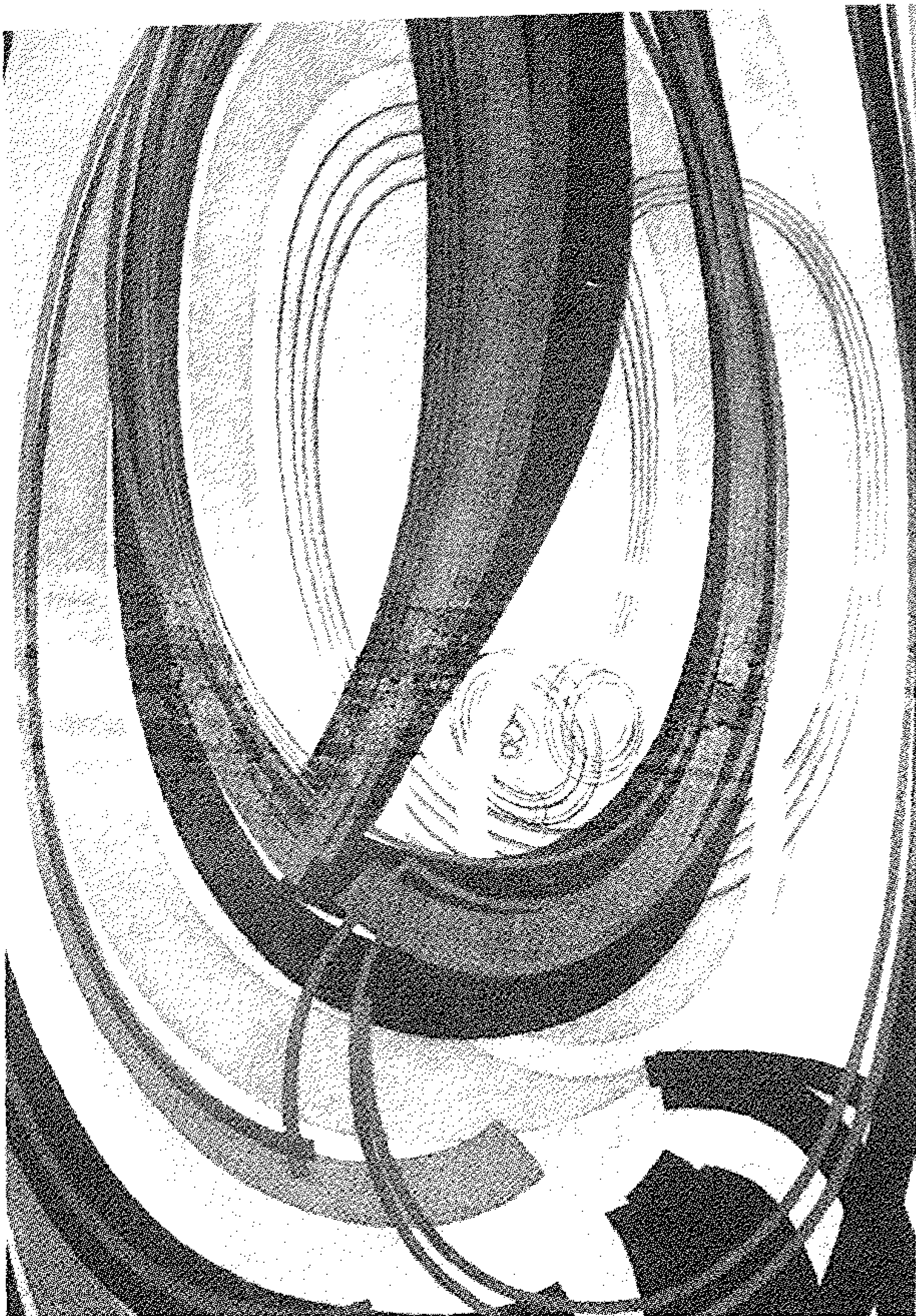
٩٤ ـ دوفي ـ محراب مغربي ١٩٢٥.



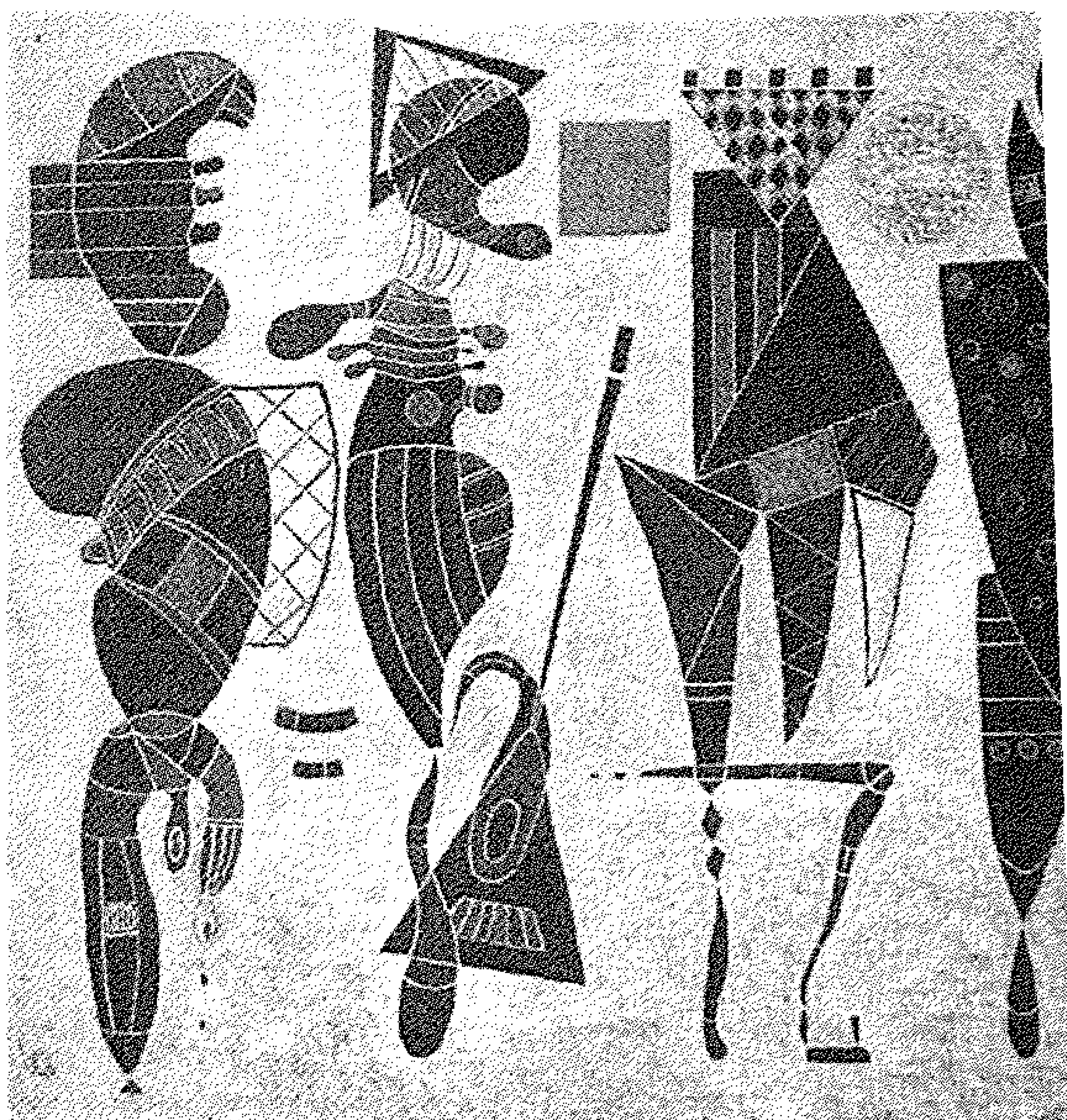
٩٥ ــ كلي ــ البدر ــ ١٩٣٢



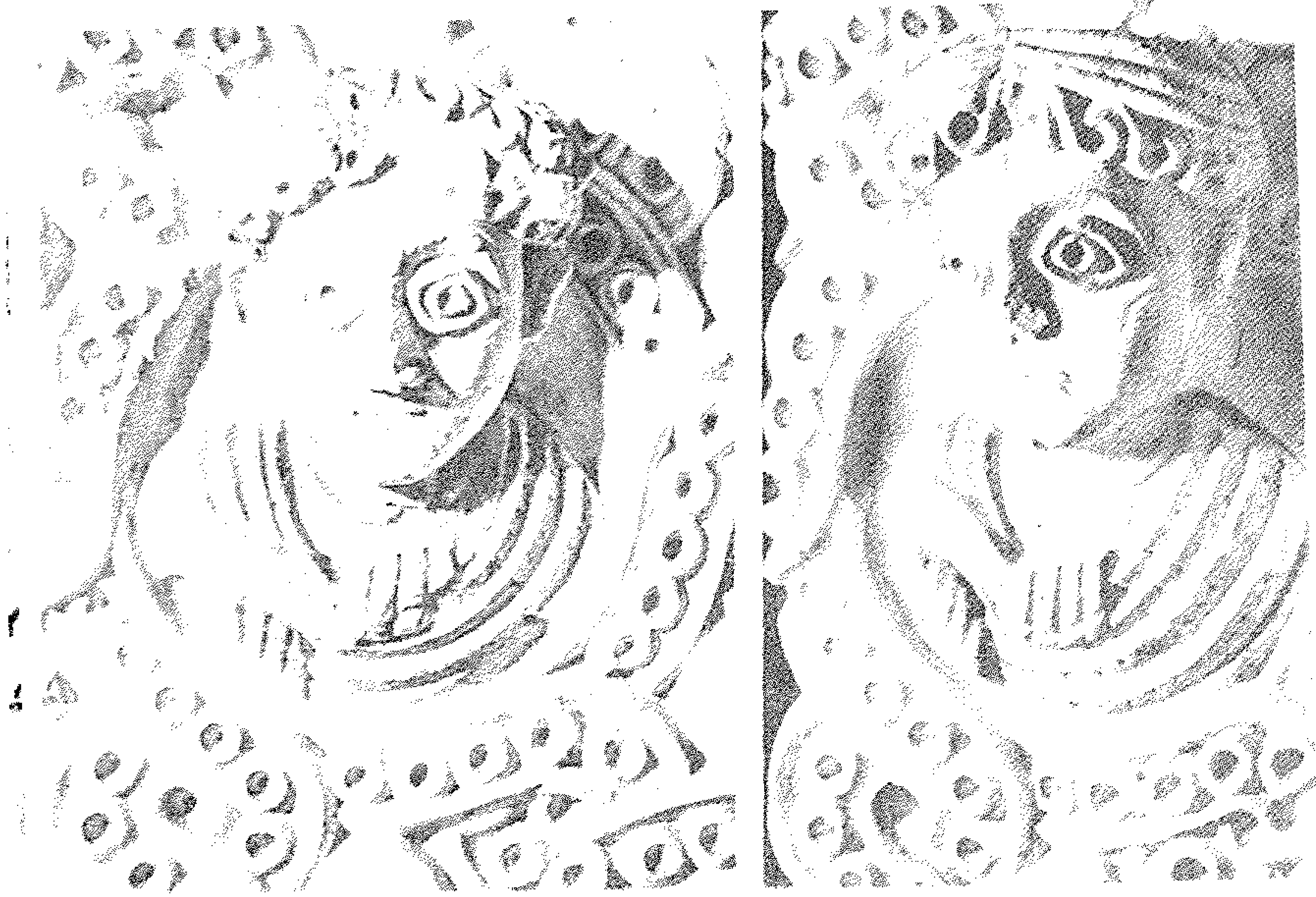
٩٦ ـ كاندينسكي ـ ذكريات ـ ١٩٤٠



٩٧ ـ كوبكا ـ
خطوط ـ
سطوح ـ
فضاء ١٩٢٤.



٩٨ ـ
كاندينسكي
ـ حوار ١٩٤٣.



نحت في قصر أريحا.



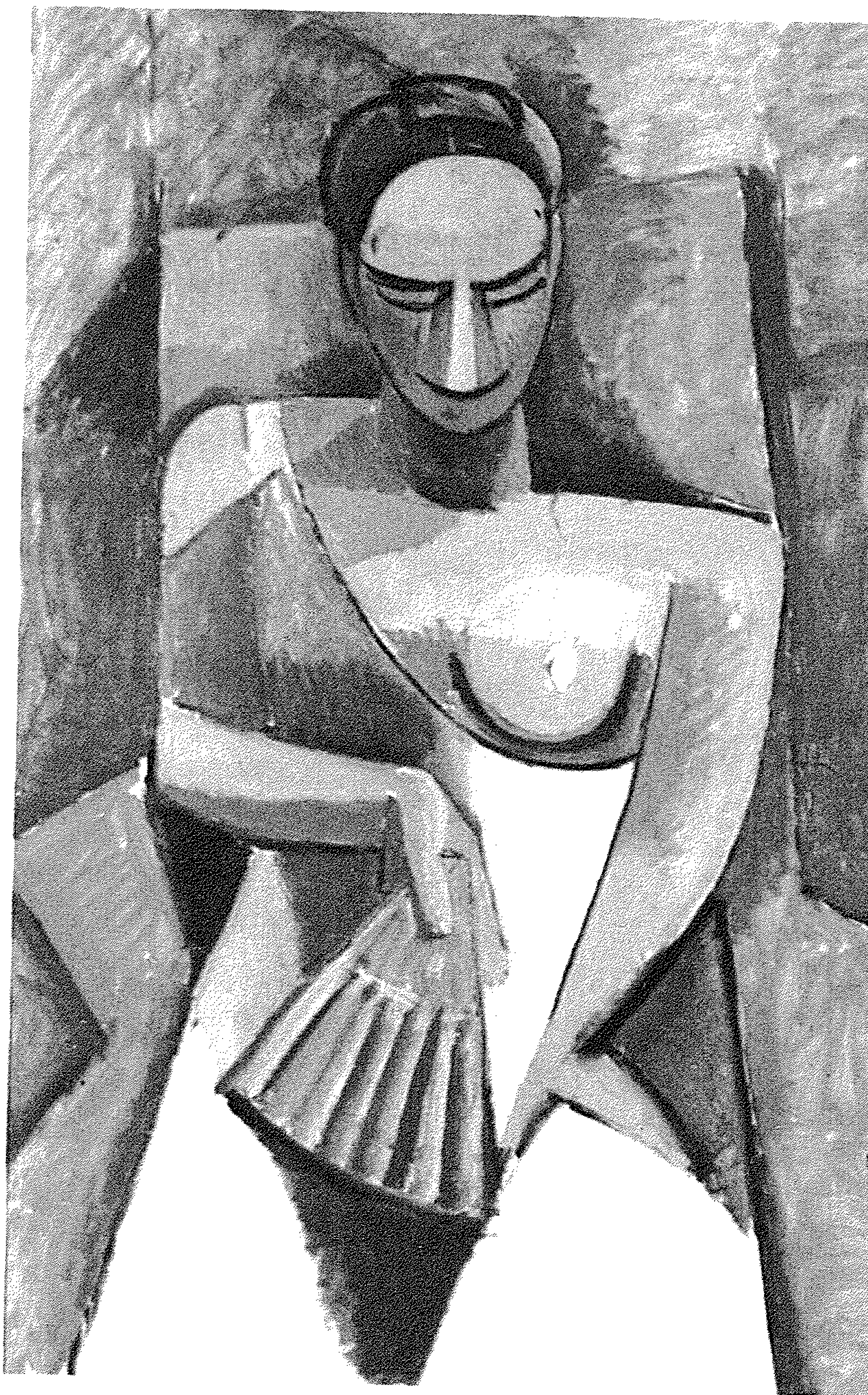
١٠ ـ بيكاسو ـ

وجه بيكاسو

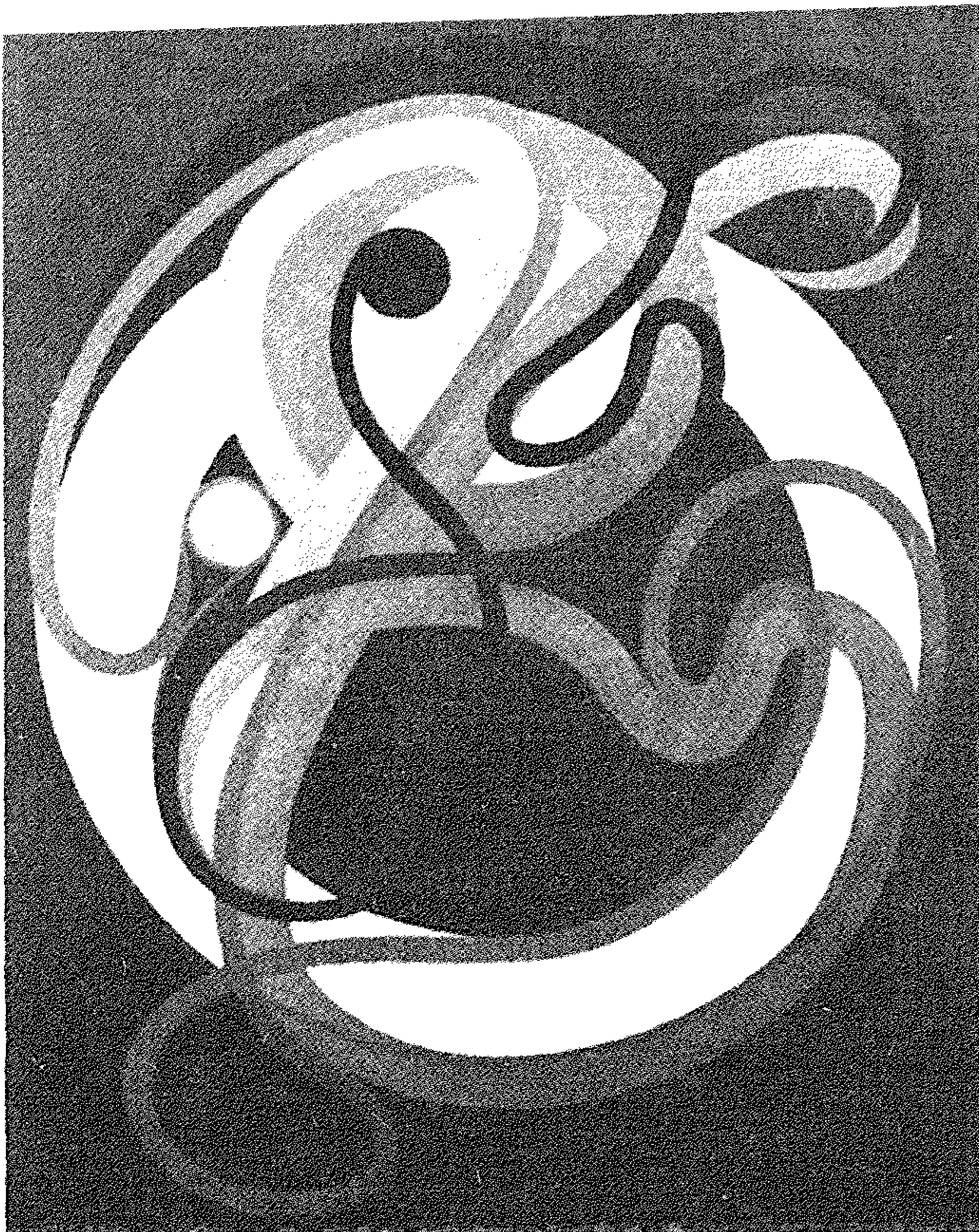
١٩١٠.



١٠١ ـ بيكاسو ـ غيرترودشتاين.



١٠٢ ـ بيكاسو ـ امرأة ومروحه ١٩٠٨.



ـ هيربان ـ

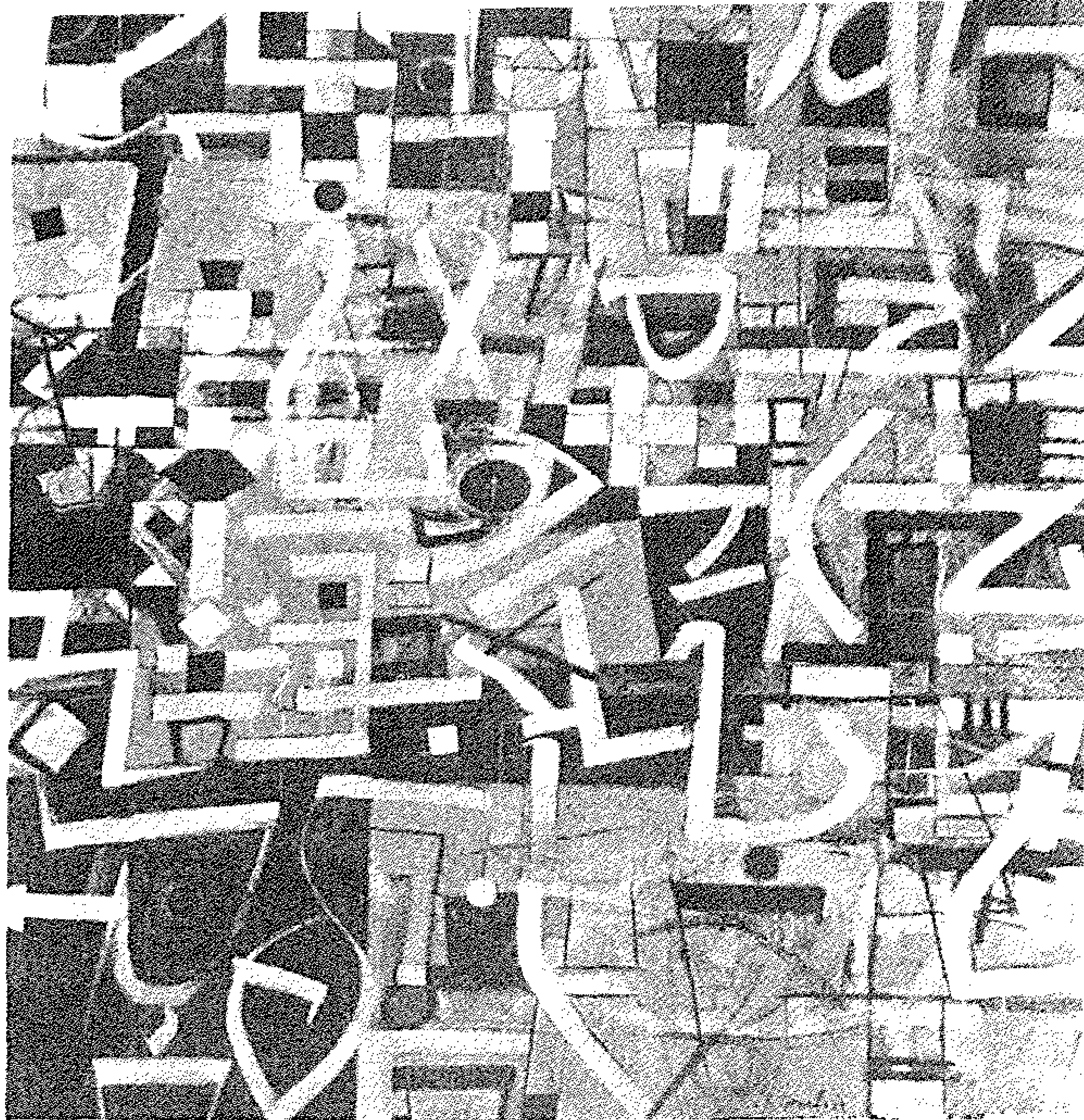
ع هيروغليفي



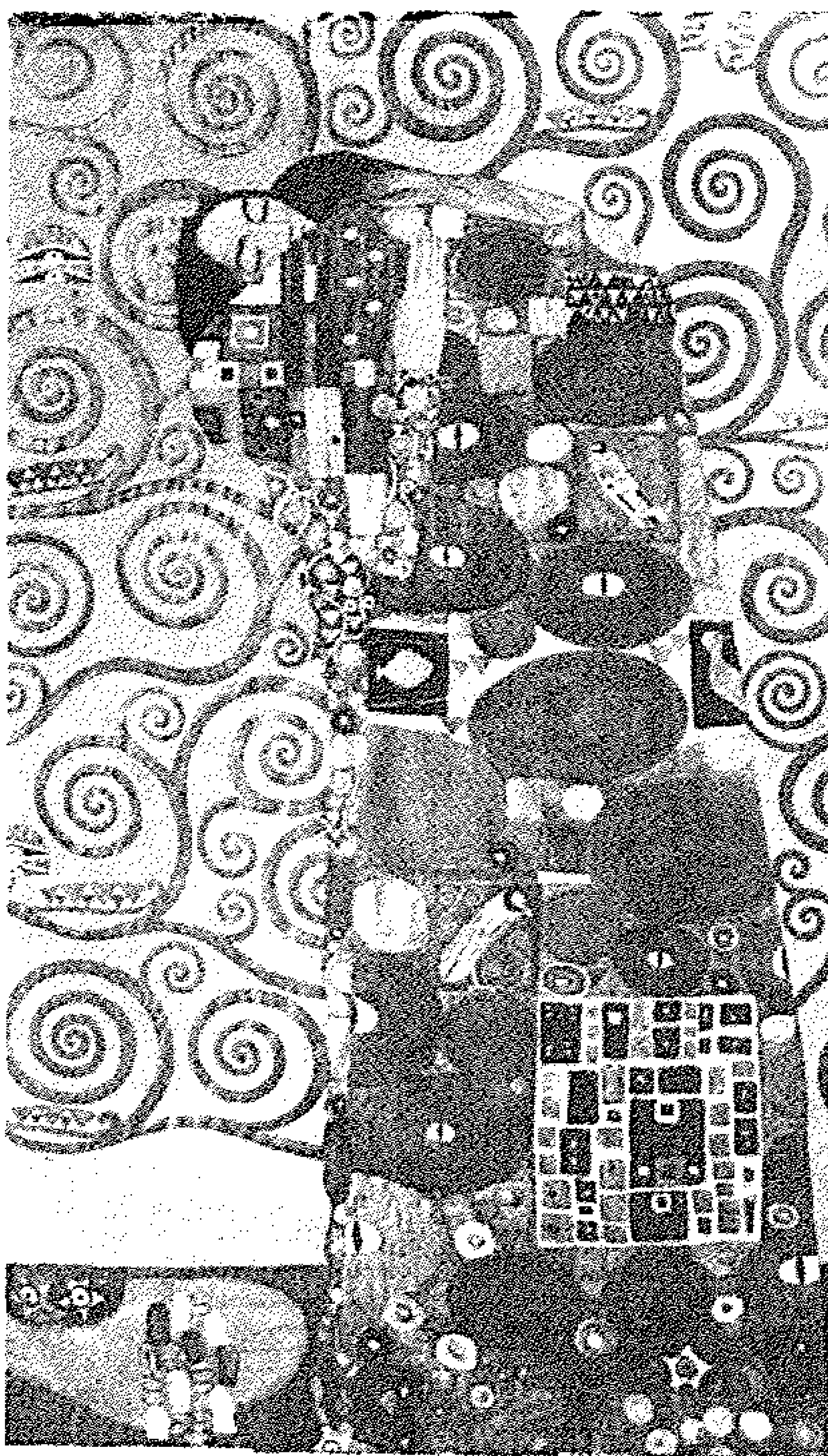
١٠٤ ـ بومايستر ـ

آثار ذكرى

١٩٤٤.



١٠٥ ـ توملان ـ العدد ١٩١٤/٢٠



١٠٦ ـ كليمت

القبلة

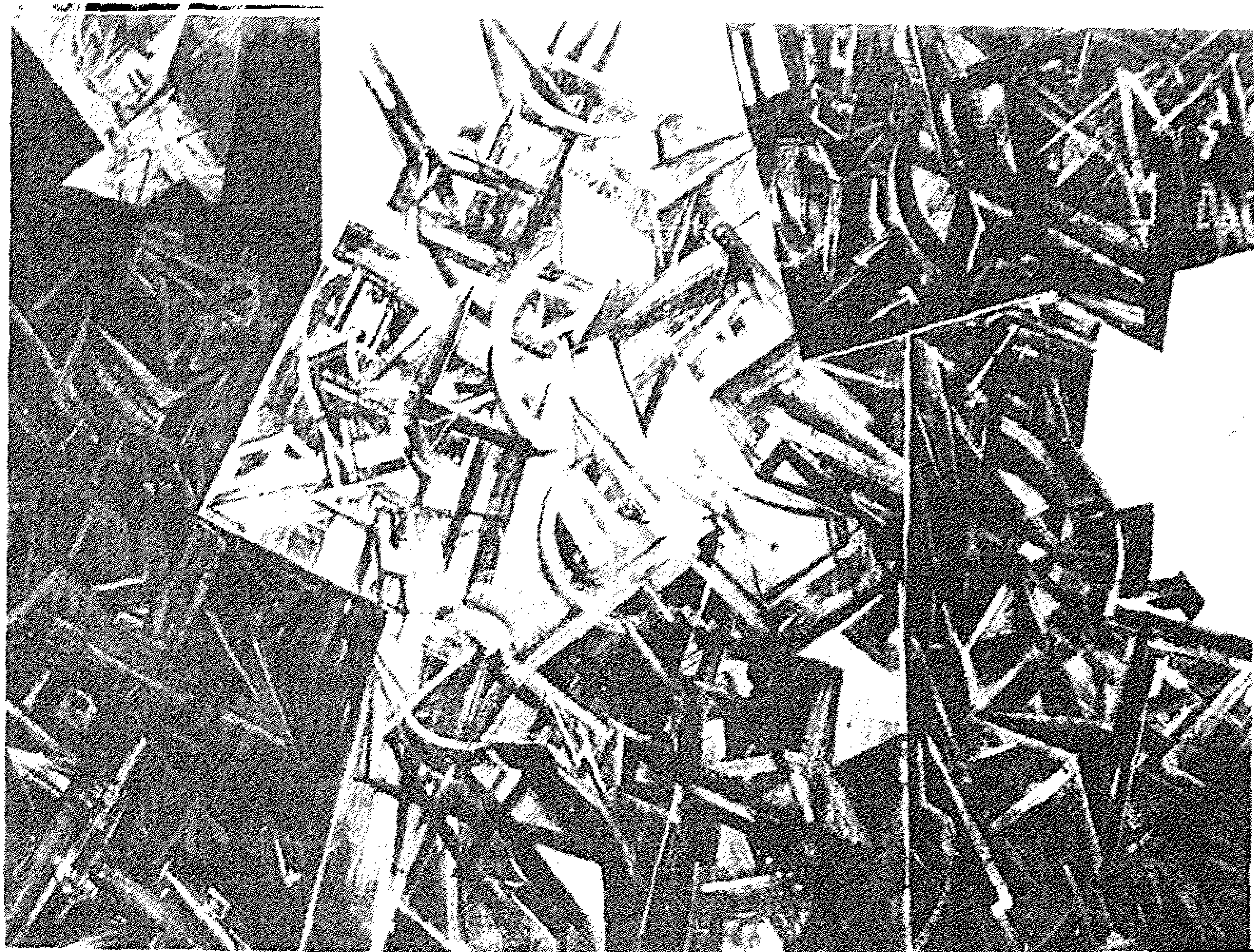
١٩٠٩.



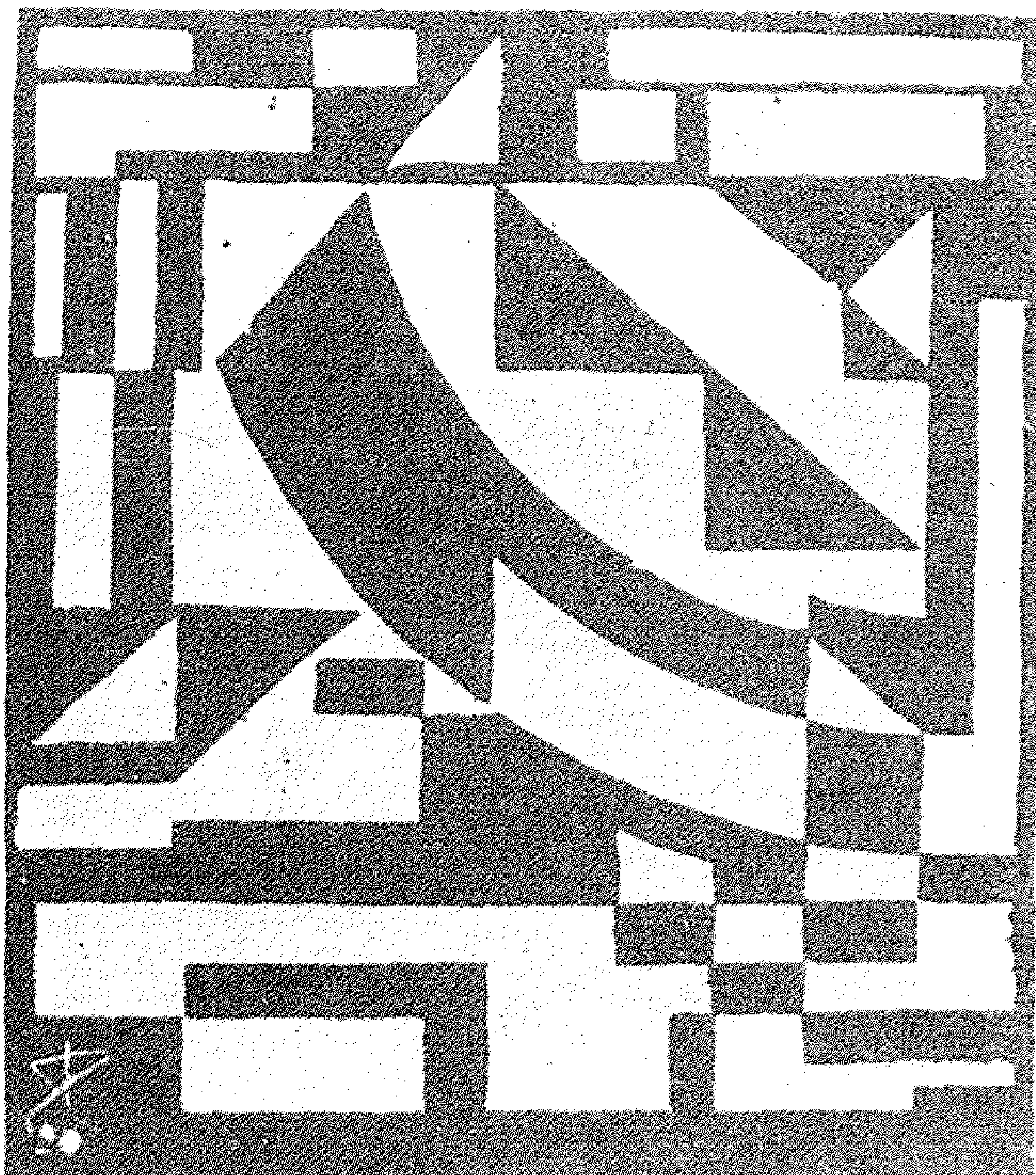
١٠٧ ـ بيكاسو ـ مرسم في كان ١٩٥٦.



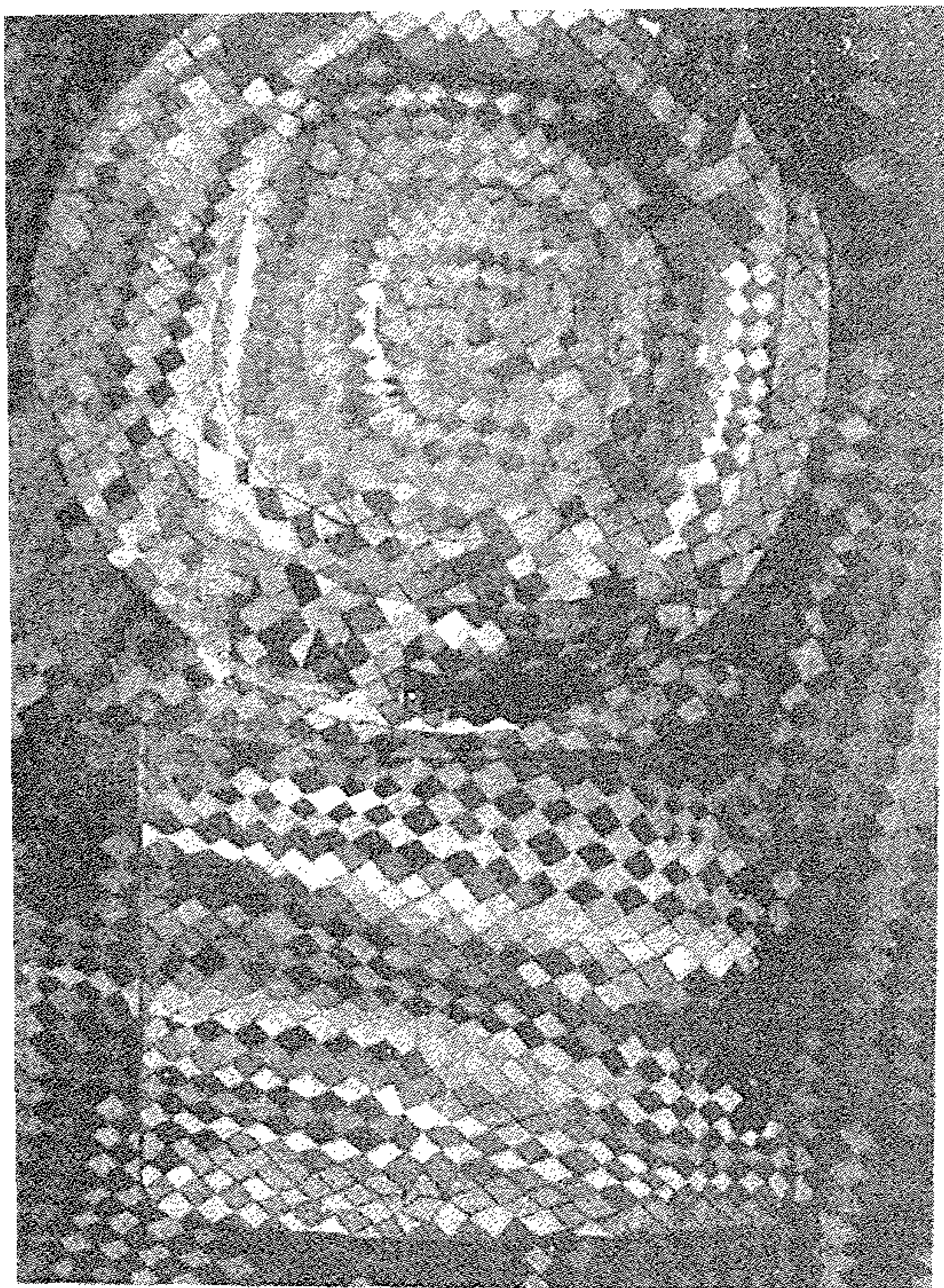
١٠٨ ـ بيكاسو ـ مرفأ ـ كان ١٩٥٨.



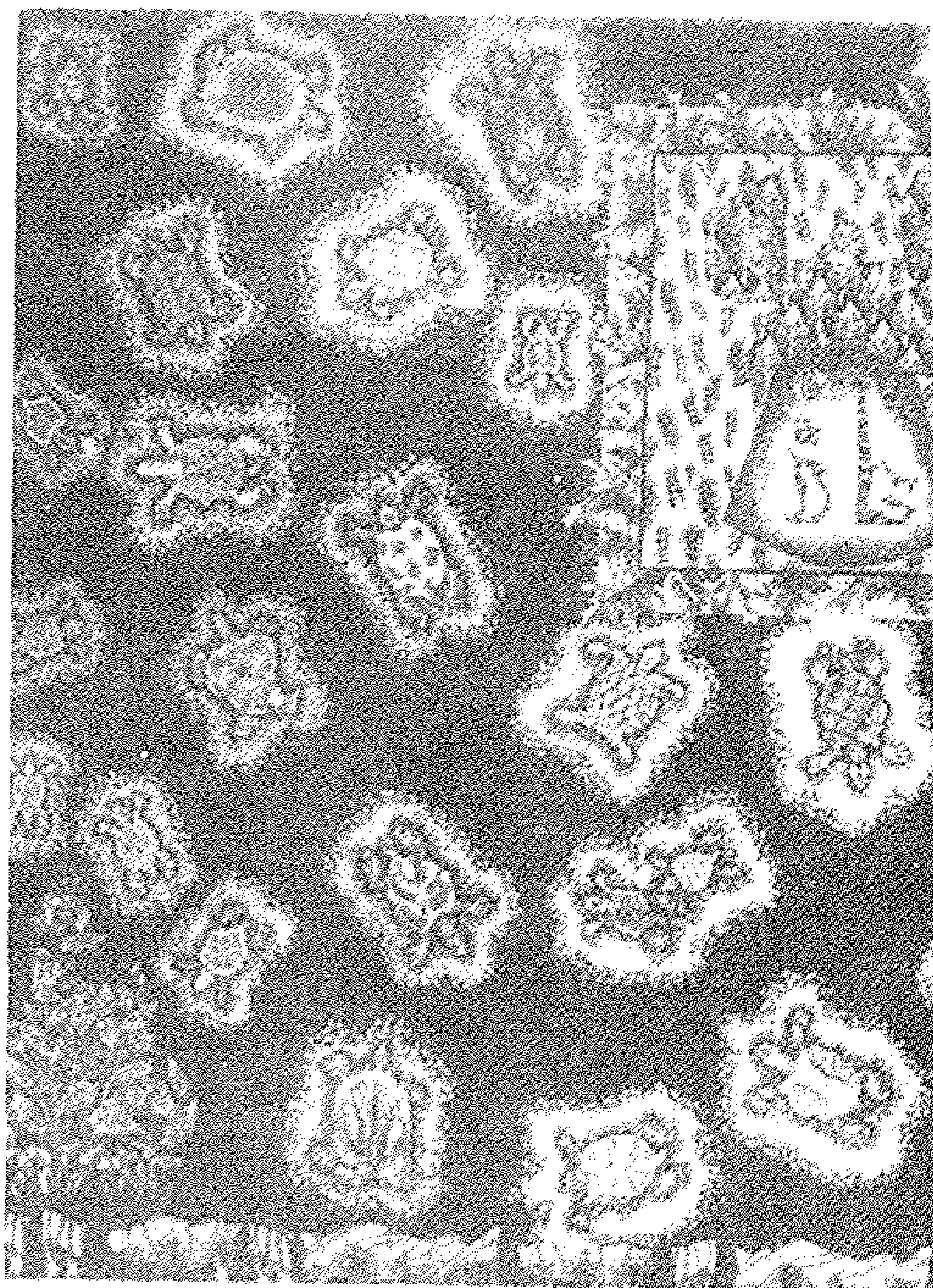
١٠٩ ـ فيدوفا ـ صدمة ١٩٥٢.



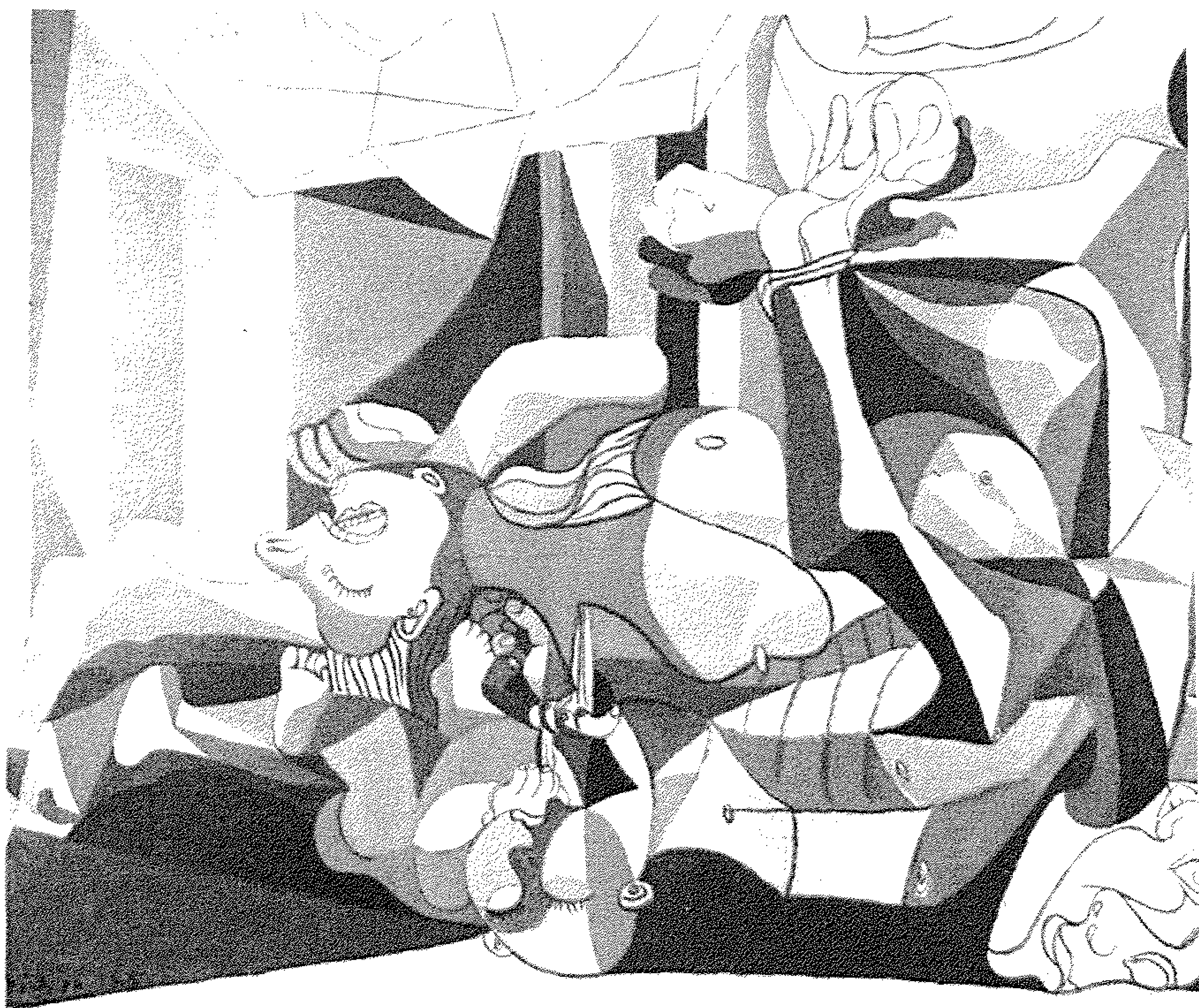
١١٠ ـ بيترز ـ
لينوغرافور
١٩٢١.



١١١ ـ فيرادا سيلفا ـ
آلة بصرية
١٩٣٧.



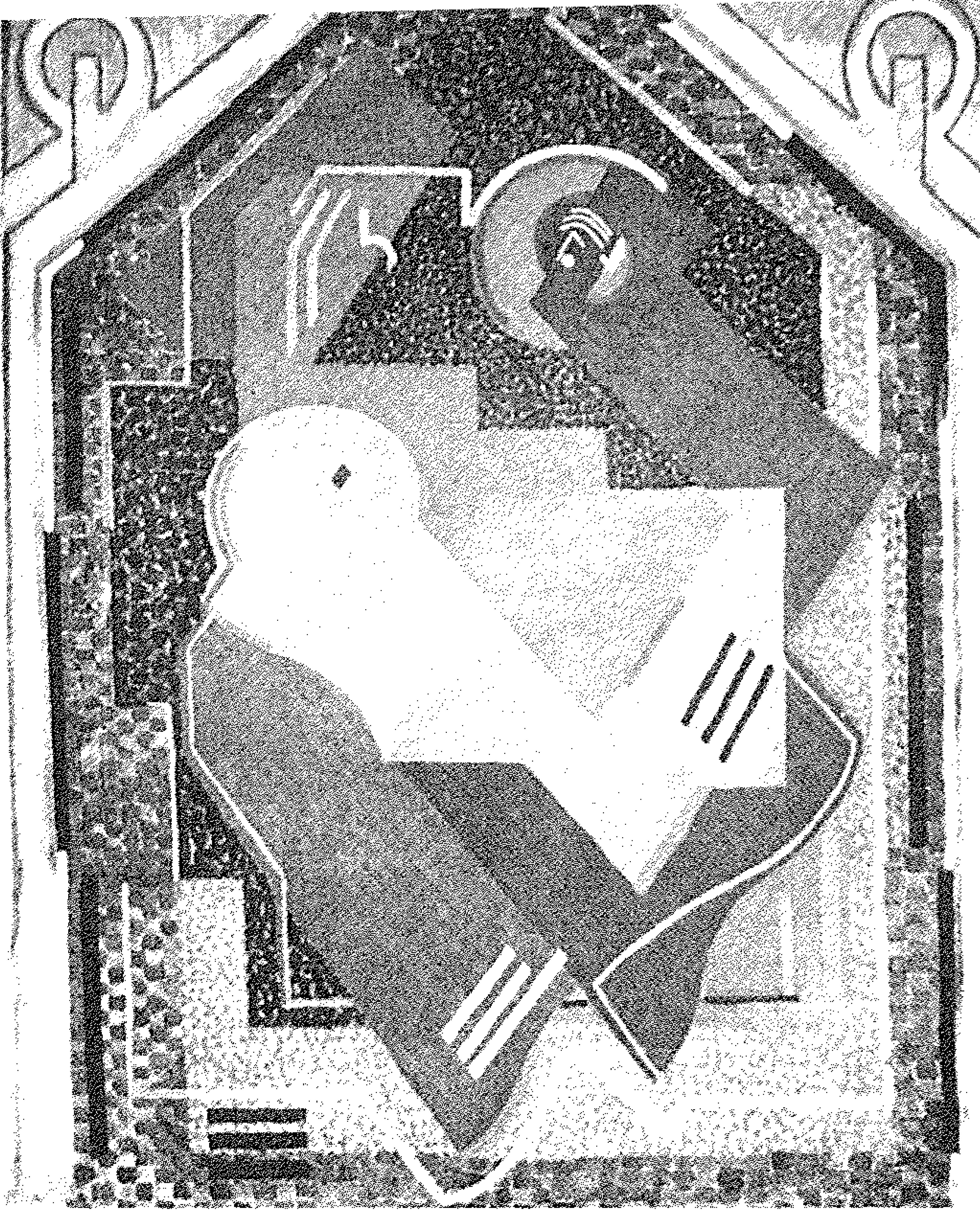
١١٢ ـ لورسا ـ
صباغ على
ملاحف ١٩٤٦.



١١٣ ـ بيكاسو ـ الرقص ١٩٤٥.

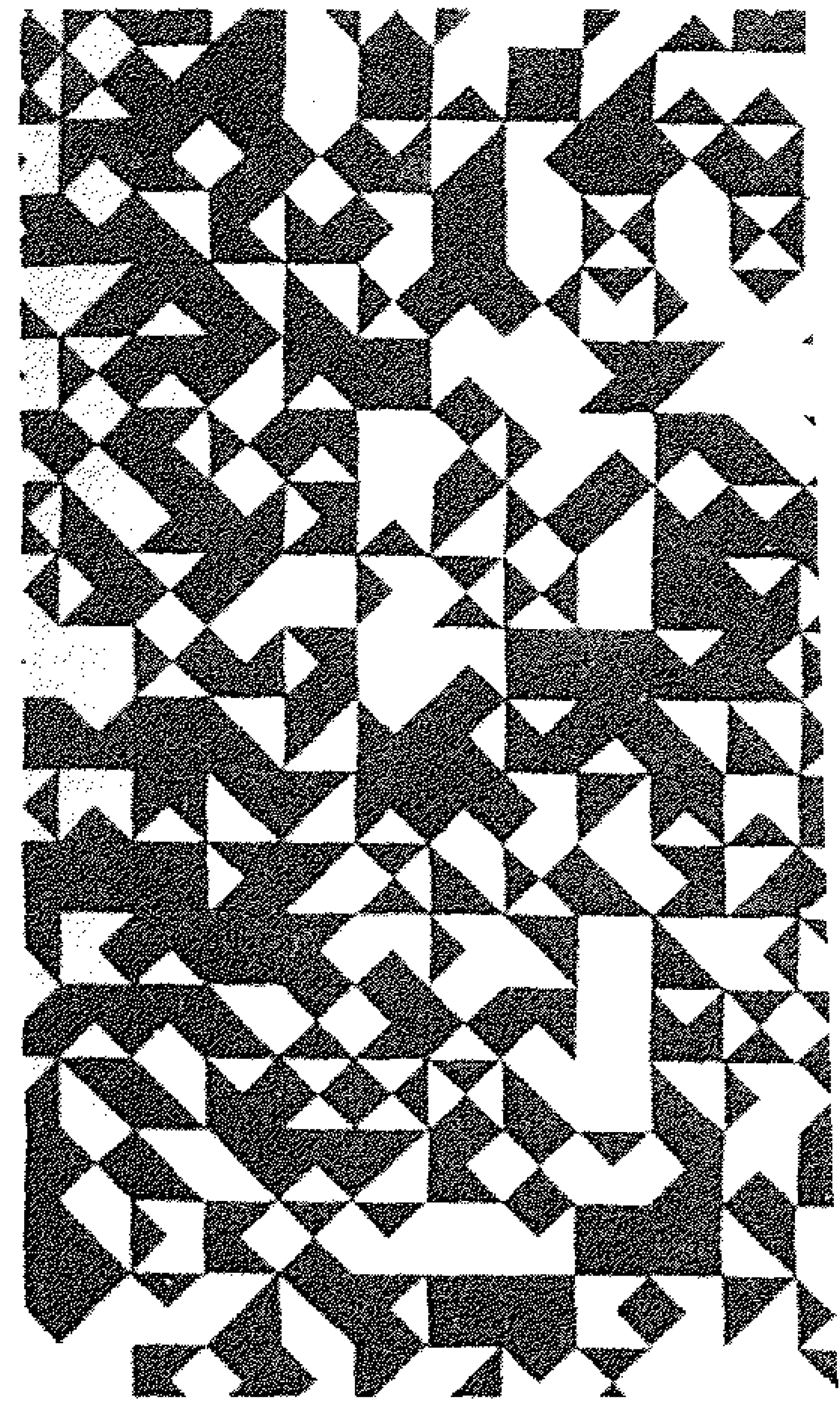


١١٤ ـ مشهد بحري في كان ١٩٥٧.



١١٥ ـ غليز ـ

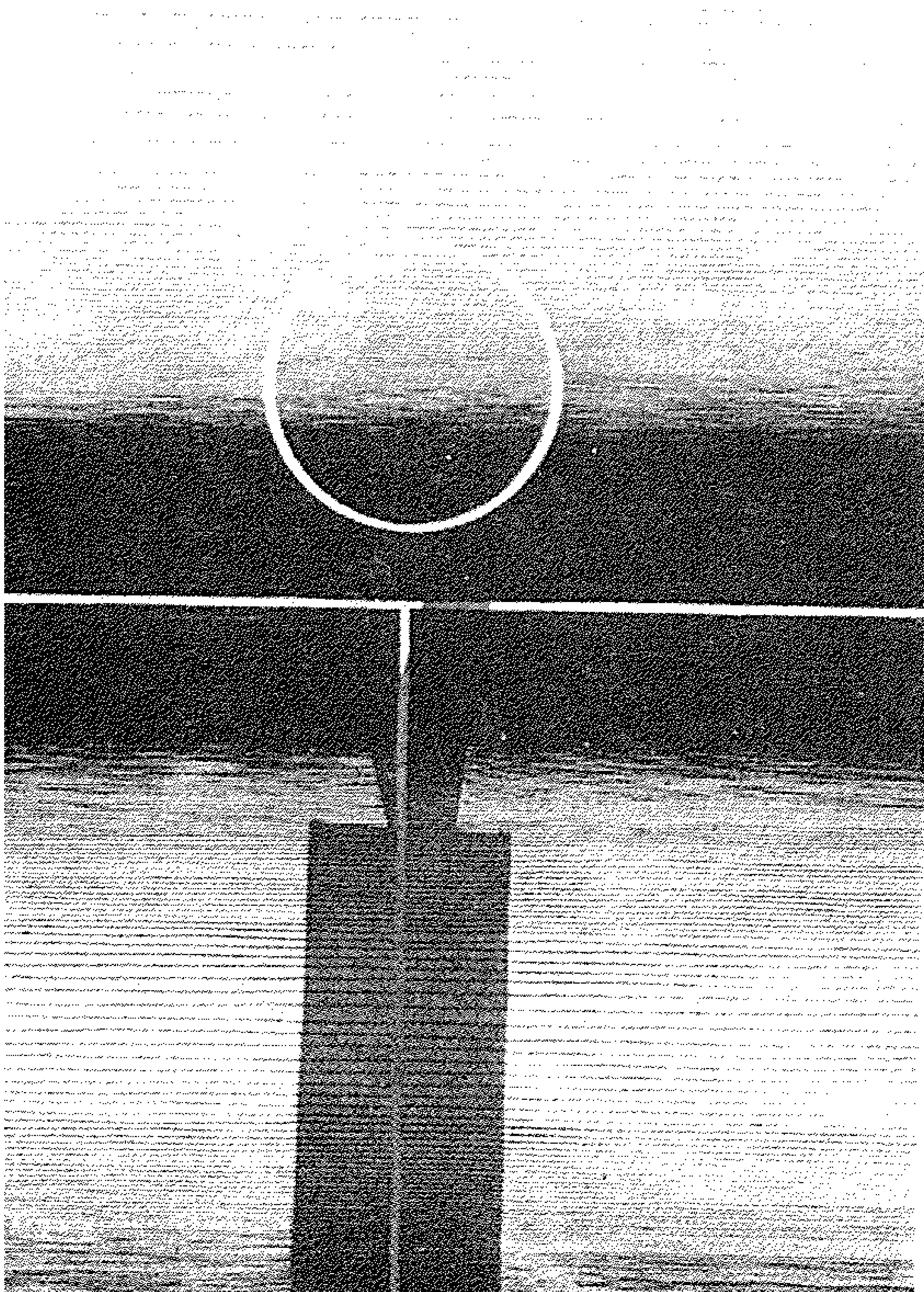
موضوع ١٩٢٣.



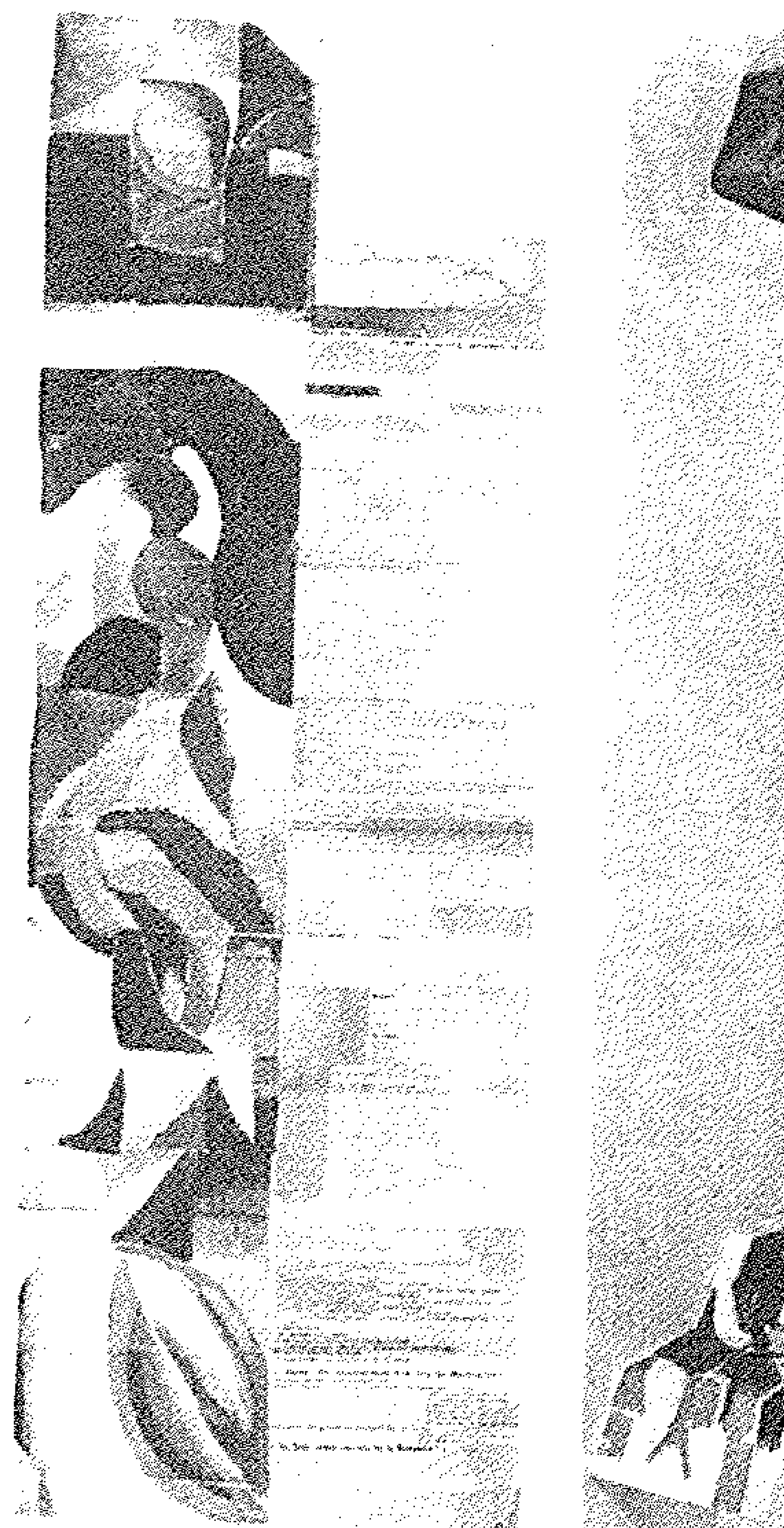
١١٦ ـ موريلله ـ

زخرفة مثلثاتية

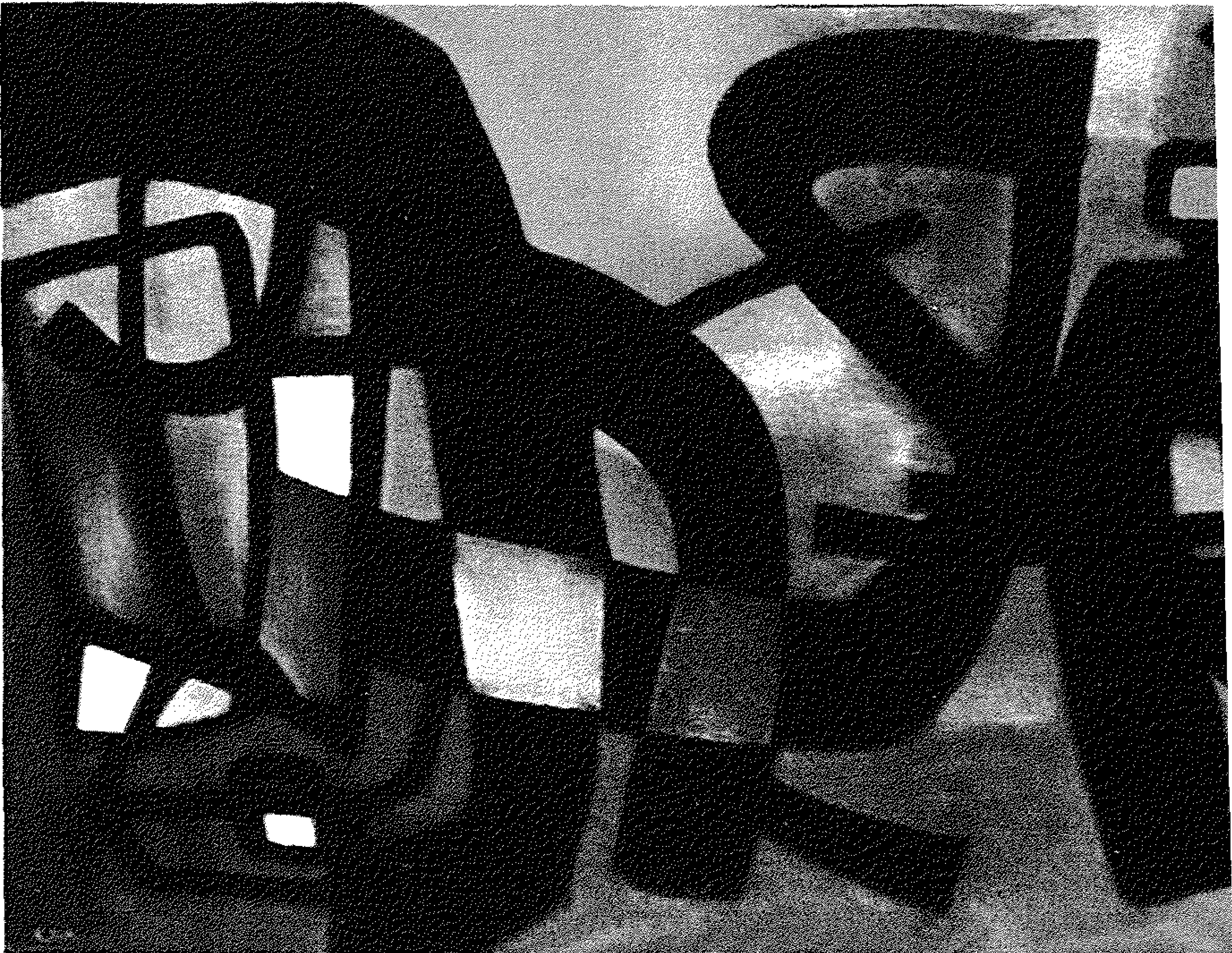
١٩٥٨



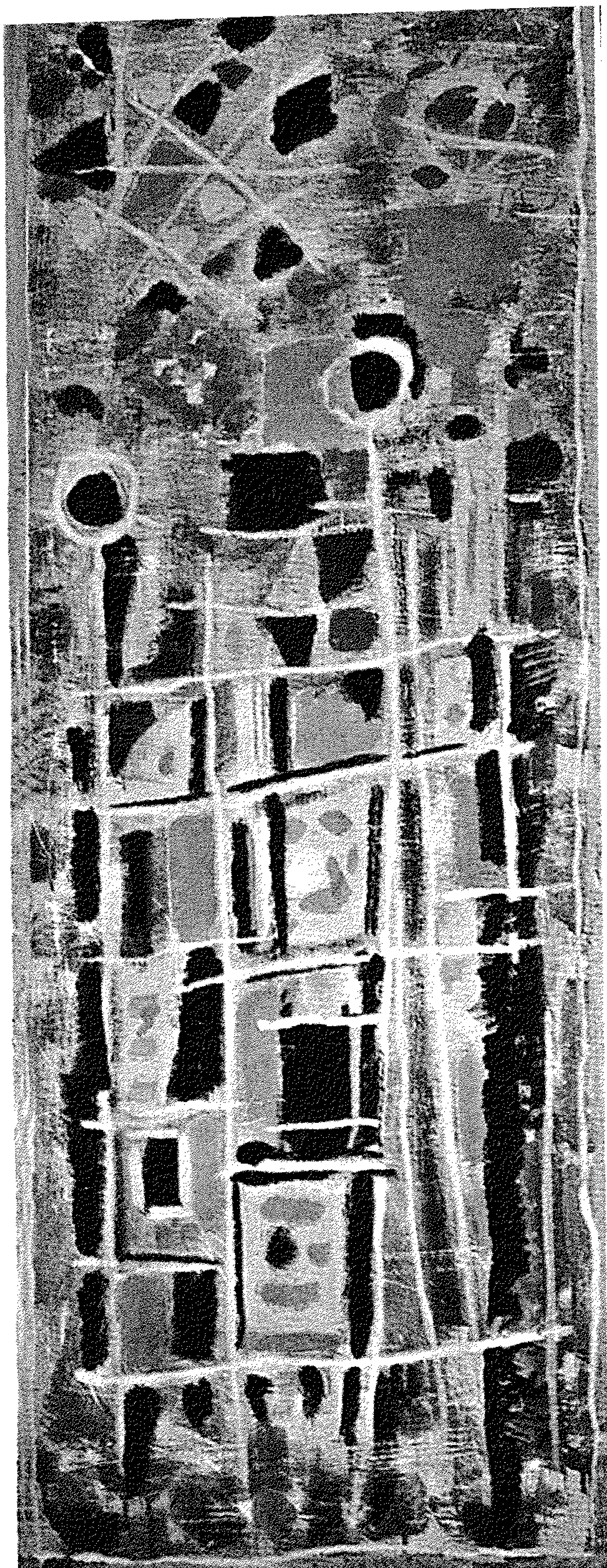
١١٧ ــ سوفور ــ البدر ١٩٧١.



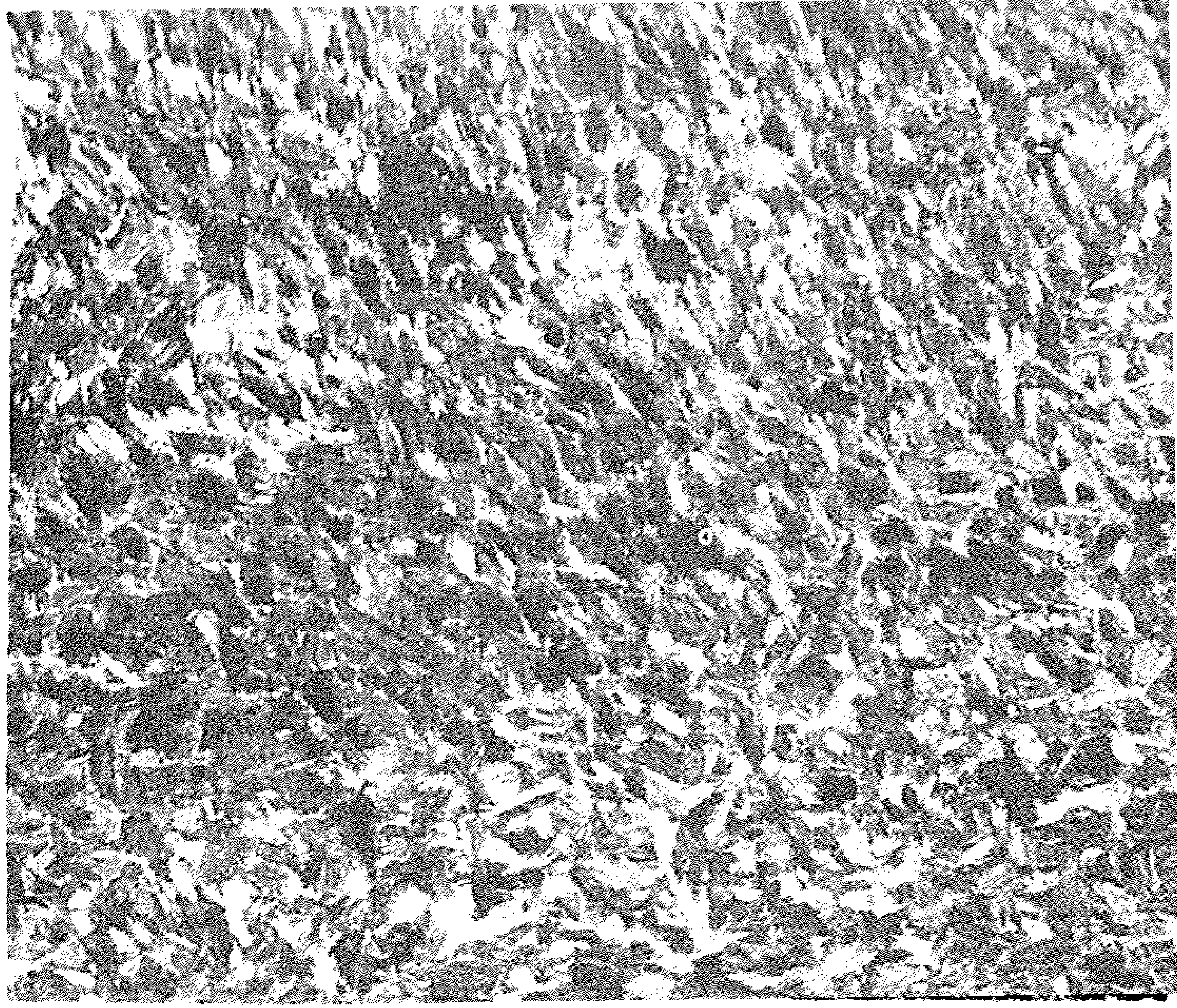
لوناي ــ موضوع ١٩٤٤.



١١٩ ـ وينتر ـ أرقام النار ـ ١٩٥٢



. بيسيه
تأليف
رمادي
وأحمر
١٩٥٢



١٢١ ـ بازين ـ الثلج ـ ١٩٥٩.



١٢٢ ـ هاتايا ـ الأذان عن اليابان ١٩٨٩.

BIBLIOGRAPHY

Alazard J. L'Orient et la Peinture Francaise au XIX^{e} siecle de Delacroix a Renoir - Paris - Plon - 1930.

Allones d'O.R. L'Art Contemporain ne doit rien a l'Art Negre - Arts n° 861 - Mars 1922.

Appolinaire G .H. Matisse °La Phalange° Paris 1907.

Arp J = Histoire Arabesque - Vrille - Fernandez 1934.

Arnold Th .Painting in Islam - Oxford 1928.

Biraben P. Essai de philosophie de l'Arabesque- (Actes du XIV^{e} congrés international des Orientalistes - Alger 1905 - 2^{e} partie. Ernest Leroux - Paris 1907.

Barazetti. S:Maurice Denis - Grasset Paris 1945.

Barrucand. V:L'Algérie et les Peintres Orientalistes - B. Arthaud Grenoble 1930.

Benedite .L:Gaste, Peintre Orientaliste - Catalogue - Paris 1911.

Berque. J:Gasté, Peintre Orientaliste - Catalogue - Paris 1960.

Bezombes. R:L'Exotisme dans l'Art et la Pense - Elsevier Paris 1953.

Borrey. F:Le Cahier Muslman et Arabe - (Message d'Orient) Juillet 1926.

Bouret. J:A. Hambourg P.U.F. Paris 1952.

Bourgeoin. J:Les Arts Arabes - Paris 1873.

Bourgeoin. J:Eléments de l'Art Arabe - Paris 1879.

Bourgeoin. J:Precis de l'Art Arabe - 1892.

Brehier. L:Les Origines de la Sculpture Romane (Revue des

Deux Mondes 15/8/12).
Brion. M:L'Art Abstrait, son Origine, sa Nature et sa Signifcation - Diogéne n° 124 - (octé déc. 1958).
Brion. M:Art Abstrait - Albin Michel Paris 1956.
Brion. M:Klee - Aimery Somogy Paris 1955.
Brion. M: L'Abstraction - Gründ Paris 1956.
Neuwirth. A.
Cabanne P.،Voici les Peintres qui ont interroge le monde، Arts n° 879 Aout 1962.
Cassou. J:Bonard, Vuillard et les Nabis - Paris 1955.
Cassou. J:La Méthode de Matisse dans Mélanges offerts á Etienne Souraiau - Nizet Paris 1952.
Cassou. J:Panorama des Arts Plastiques Contemporains Gallimard N.R.F. Paris 1960.
Chassé. Ch:Hommage a Serusier et aux Peintres du groupe de Pont Aven - Quimper 1958.
Chassé. Ch:Les Nabis et leur Temps - La Bibliothéque des Arts - Lausanne - Paris 1960.
Courthion P.Le Visage de Matisse - Margurite Lausanne 942.
Crespelle J.P.Les Fauves - Edition Ides et Calendes Suisse 962.
Creswell K.A.C.Earley Muslem Architecture - Oxford 1932.
Creswell K.A.C.The Confulness of Painting in Early Islam Oxfoord 1987.
Delacroix E.Les Correspondances.
De Lorey E.Picasso et l'Orient Musulman - Gazette des Beaux Arts 1925).
Denis M.Journal - La Colombe Paris 1957 - 58.
Denis M.Paul Serusier - Floury Paris 1942.
Denis M.Nouvelle Theories - Rouart et Watelin Paris 1920.
Des Courieres E.Van Dongen - Henry Floury Paris 1925.
Dimand M.A Hand Book of Mohammedan Decorative Art

(New York 1930) trad. en arabe 1960.
Dorival B.Nabi et Cubistes ›Bulletin des Musees de France‹.
Dorival B.Les Peintres du XX^{e} siecle - P. Tisne T.7 - 2 - Paris 1957.
Dorival B.Les Etapes de la Peinture Francaise Contemporaine T. 2. Le Fauvisme et le Cubisme - Paris 1944.
Nussaud R.La Mission du Peintre J. Ch. Duval en Syrie SYRIA VIII 1927.
Eelegard F.Picasso - Hazan 1955.
Escholier R.Matisse ce Vivant - Librairie A. Fayard 1956.
Ettemble:La Calligraphie Orientale et Calligraphie Occidentale[a] Arts de France No. P. 135.
Ettinghausen R.La Peinture Arabe - Traduction par Yves Riviere SKIRA 1963.
Fares B.Essai sur l'Esprit de la Decoration Islamique - Le Caire 1952.
Fares B.Philosophie et Jurisprudence illustrees par les Arabes - La Querelle des images en Islam - Institut Francais de Damas 1957.
Fels F.La Vie de Claude Monet N.R.F. Paris 1925.
Fels F.L'Art Vivant de 1900 a nos Jours - Pierre Cailler Geneve 1950 - 56.
Fosca F.Dufresne - Presse la Bibliotheque des Arts 1958.
Gagnon M.Peinture Modern - Valiquette Paris 1943.
Gayet Al.L'Art Arabe - Bibliotheque de l'Enseignement des Beaux Arts Paris 1893.
Goodrich and J. Baur: American Art of our Century - F.A. Praeger - New York 1961.
Grohmann W.Paul Klee - Traduction J.D. Elayes J. Philipon Flinker Paris 54.
Grohmann W.Kandinsky - Flammarion 1958.
Grosset R.Les Civilisations de l'Orient - Les Editions G.

Cres et cie 1929.
Guenon R.La Crise du Monde Moderne - Gallimard Paris 1946.
Hariri: Les Seances (Maqua matd'al Hariri - Bagdad 1237. Ms Arabes folio 26 recto - Paris Biblio - theque Nationale.
Hausenstein W.Kairouan, oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dises Zeitalters - Kurst - Wolff - Munich 1921. »Kairouan ou une histoire du Peintre Klee et de l'art de cette Epoque«.
Hitti Ph. History of the Arabs - Londres 1940.
Humbert A. Les Nabis et leur Epoque - Préface de Cassou - Edition P. Gailber Genéve 1954.
Huyghe R. Les Contemporains - Tisné Paris 1949.
Huyghe R. Dialogue avec le Visible - Flammarion Paris 956.
Huyghe R. et L. Matisse - Natan 1953.
Huyghe R. L'Art et l'âme - Flammarion Paris 1950.
Huyghe R. L'Art et l'Homme T. 3 - Larousse Paris 1962.
Huyghe R. Histoire de l'Art Contemporain - La Peinture.
Hunke S. Le Soleil d'Allah brille sur l'Occident, notre héritage arabe - Paris 1935 - Ed. Albin Michel Paris 1963.
Jourdain F. Marquet - Edition Cercle d'Art Paris 1959.
Jullian R. Les Grands Courants de la Peinture Contemporaine de Monte á nos jours Lyon 1949 (Catalogue).
Jullian R. Kandinsky (Catalogue).
Kankinsky W. Du Spirituel dans l'art et dans la Peinture en Particulier - Editions de Beaume Paris 1951.
Klee P. Journal Paul Klee - Traduction de P.Klossowski Grasset Paris 1959.
Laimmens M. L'Attitude de l'Islam Primitive en Face des Arts Figurés °Journal Asiatique° septembre - octabre 1915 pp. 239 - 279.
Langui E. avec Les Sources du Vinghtiéme Siécle.

Cassou et Pevsner. ºLes Arts Plastiquesª Editon des Deux Mondes Paris 1961.
Langui E. 50 Ans d'Art Modern - Bruxelles 1958.
Lassaigne J. Matisse - SKIRA Genéve 1959.
Lavoix H. Les Peintres Arabes (Gazette des Beaux Arts) XVII - 1845.
Lhote A. Traités du Paysage et de la Figure - Bernard Grasset - Paris.
Le Bon G. La Civilisation des Arabes - Bibliothéque de Firimin Didot Paris 1884.
Leclere H. ºReevue d'Histoire de Théorie -ª Avril - Juin 1959.
Leymarie J. Le Fauvisme - SKIRA 1959.
Malraux A. La Tentation de l'Occident - B. Grasset Paris 1951.
Marçais G. L'Art de l'Islam - Larousse Paris 1946.
Marçais G. L'Art Musulman - P.U.F. Paris 1962.
Martin H. L'Art Muslman - Flammarion Paris 1926.
Migeon G. Manuel d'Art Musluman - Paris 1927.
Migeon G. Exposition des Arts Musulmans au Musée des Arts Décoratifs - Paris - E. Levy Ed. 1903.
Myers F. The German Expressionnists F.A.. Praeger - New York 1956.
Nietzche F. La Naissance de la Tragédie - Gallimard Paris 1952.
Palacios M.A. Contribucion a la Toponemia Arabe de Espana Madris 1944.
Ponente N. Klee - SKIRA 1960.
Raynal H. La Peinture Moderne - SKIRA 1953.
Reed H. Art Naw - Faber and Faber London 1948.
Reed H. Ben Nicholson - London 1948.
Reed H. Histoire de la Peinture Moderne - Somogy Paris 1960.
Reed H. Art and Society - London.

Reed H. Klee - London 1948.
Risler J. La Civilisation Arabe - Petite Bibiothéque Payot. Paris 1962.
Robles R. Malaga Musulman - Paris 1880.
Sambat M. Henri Matisse - N.R.F. Paris 1920. Paris.
San Lazzard G. Klee - La vie et l'oeuvre - Hazan Paris 1957.
Schuab R. Renaissance Orientale - Payot Paris 1951.
Seuphor M. L'Art Abstrait - Maeght Paris 1950.
Seuphor M. Dictionnaire de la Peinture Abstraite - Paris Hazan 1957.
Seuphor M. L'Art Abstrait, ses Origines, ses Premiers Maîtres - Haeght 1943.
Soulier G. Les Influences Orientales dans la Peinture Toscane - (Paris Laurens 1924).
Souriau E. L'Arabesque ºRevue des Cours et Conférences 3 décembre 1928ª.
Spengler O. Le Déclin de l'Occident - trad. M. Tazerout - Gallimard Paris 1948.
Terracini R.E. Jean Clot ou de la Puissance Alger 1941.
Trygowski Les Sources des Arts Asiatiques L'Art Vivant 1926 P. 652).
Terras H.L'Art Hispano - Mauresque - Paris 1923.
Verdet A.Prestige de Matisse - Emile Paul Paris 1952.
Vollard A.Souvenir d'un Marchand de Tableaux - Albin Michel Paris 1937.
Wiet G.Album du Musee Arabe - Le Caire 1930.
Worringer W.Abstraction et Co-naissance - trad. par R. Munier Cahier du Musee de Poche n° 1 Paris 1959.
Wright W.H.The Future of Painting - B.W. Haebsch New York.
Zervos Ch.Histoire de l'art Contemporain - Cahiers d'Art 1938.

الكتب الفنية المنشورة باللغة العربية
للدكتور عفيف البهنسي

اسم الكتاب	الناشر	التاريخ	عدد الصفحات
١- الفنون التشكيلية في سورية	وزارة الثقافة	دمشق١٩٦٠	١٠٠/ملون
٢- الفن عبر التاريخ	الفن الحديث العالمي	دمشق ١٩٦٠	٢٠٧ ملون
٣- قضايا الفن	الفن العالمي الحديث	دمشق ١٩٦٢	١١٠
٤- ميكل انجلو	الفن الحديث العالمي	دمشق ١٩٦٢	١٥٠ مصور
٥- اتجاهات الفنون			
التشكيلية المعاصرة	وزارة الثقافة	دمشق ١٩٦٢	١٤٠ مصور
٦- رامبرانت	المجلس الأعلى لرعاية الفنون	دمشق ١٩٦٤	٦٤ مصور
٧- لمحة تاريخية عن			
الفن الحديث في سورية	وزارة الثقافة	دمشق ١٩٦٤	٤٠ ملون
٨- الفن والقومية	وزارة الثقافة	دمشق ١٩٦٥	١٩٤
٩- تاريخ الفن في العالم	جامعة دمشق	دمشق ١٩٦٦	٦٤٨ ملون
١٠- الفن الإسلامي	وزارة الثقافة	دمشق ١٩٦٨	٢٩٢ ملون
١١- أثر العرب في الفن الحديث	المجلس الأعلى لرعاية الفنون	دمشق ١٩٧٠	٣٠٨ ملون
١٢- علم الجمال			
عند أبي حيان التوحيدي	وزارة الإعلام/السلسلة الفنية	بغداد ١٩٧٢	١٥٦ مصور
١٣- الفن والثورة	وزارة الإعلام/السلسلة الفنية	بغداد ١٩٧٣	٢١٠ مصور
١٤- الأسس النظرية للفن العربي	الهيئة المصرية للكتاب	القاهرة ١٩٧٤	٢٤٠ مصور
١٥- جمالية الفن العربي	سلسلة عالم المعرفة (١٤)	الكويت ١٩٧٩	٢٣٨ ملون

١٦ـ الفن الحديث في البلاد العربية	اليونسكو ـ دار الجنوب للنشر	تونس ١٩٧٩	٢٢٣ ملون
١٧ـ الشام ـ لمحات فنية وآثارية	وزارة الإعلام ـ دار الرشيد	بغداد ١٩٨٠	٢٣٥ مصور
١٨ـ معجم مصطلحات الفنون (ثلاثي اللغات)	مجمع اللغة العربية	دمشق ١٩٧٢	٤٠٠ مصور
١٩ـ دمشق الشام	دار الجنوب	تونس ١٩٨١	١٥٦ ملون
٢٠ـ الفنون القديمة	دار الرائد العربي	بيروت ١٩٨٢	٤٥٩ ملون
٢١ـ الفن في أوربا	دار الرائد العربي	بيروت ١٩٨٢	٤١١ ملون
٢٢ـ الفن والإستشراق	دار الرائد العربي	بيروت ١٩٨٣	٣٠٨ ملون
٢٣ـ الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه	دار الفكر	دمشق ١٩٨٣	١٧٥ ملون
٢٤ـ الخط العربي	دار الفكر	دمشق ١٩٨٤	١٦٠ ملون
٢٥ـ وثائق إيبلا	مطبعة الثقافة	دمشق ١٩٨٤	١٧٤ مصور
٢٦ـ رواد الفن في البلاد العربية	دار الرائد العربي	بيروت ١٩٨٤	٢٠٠ ملون
٢٧ـ الفن الإسلامي	دار طلاس	دمشق ١٩٨٧	٦١٠ ملون
٢٨ـ الثورة الثقافية العربية	المنشأة العامة للنشر والتوزيع	طرابلس ١٩٨٥	٢١٦
٢٩ـ الشام الحضارة	مطبعة الثقافة	دمشق ١٩٨٦	٢٩٣ مصور
٣٠ـ العمارة عبر التاريخ	دار طلاس	دمشق ١٩٨٧	٣٠٠ مصور
٣١ـ فلسفة الفن عند أبي حيان التوحيدي	دار الفكر	دمشق ١٩٨٧	١٢٨ مصور
٣٢ـ سورية الحضارة ماذا أعطت للغرب	مطبعة الثقافة	دمشق ١٩٨٥	٥٠ مصور
٣٣ـ الجامع الأموي الكبير	دار طلاس	دمشق ١٩٨٨	٢٠٨ ملون
٣٤ـ العمارة العربية	المجلس القومي للثقافة العربية	الرباط ١٩٩١	٢٥٠ ملون
٣٥ـ دمشق الشام	دار الجنوب	تونس ١٩٨٠	٢٢٠ ملون
٣٦ـ القصور الأموية	وزارة الثقافة	دمشق ١٩٨٧	٩٠ مصور
٣٧ـ الفن الإسلامي بالاشتراك مع ميكل روجرز ونورهان أتاسوي (أربع لغات)	طبع اليونسكو	باريس ولندن ١٩٨٧	٢٣٠ ملون
٣٨ـ معجم العمارة والفن (إنكليزي)	مكتبة لبنان ـ ناشرون	دمشق ١٩٩٤	٢٠٠ ملون
٣٩ـ معجم العمارة والفن (فرنسي)	مكتبة لبنان ناشرون	دمشق ١٩٩٤	٢٠٠ ملون
٤٠ـ معجم الخط والخطاطين	مكتبة لبنان ناشرون	دمشق ١٩٩٥	٢٠٠ ملون
٤١ـ خطاب الأصالة في الفن والعمارة	المجلس القومي للثقافة العربية	الرباط ١٩٩٧	ملون ٣٠٠ ص
٤٢ـ الحفريات وسراب التاريخ التوراتي	المجلس القومي للثقافة العربية	الرباط ١٩٩٧	ملون ٢٠٠ ص
٤٣ـ الفكر الجمالي عند التوحيدي	المجلس الأعلى للثقافة	القاهرة ١٩٩٧	ملون ١٧٥ ص

٤٤- الجامع الكبير بصنعاء	جمعية الجعوة الإسلامية	طرابلس ليبيا ١٩٩٦	ملون ٢٥٠ ص
٤٥- دمشق التاريخ والمستقبل	تحت الطبع	دمشق	ملون ٣٠٠ ص
٤٦- موسوعة التراث المعماري	المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم	الرباط ١٩٩٨	ملون ١٠٠٠ ص
٤٧- الفن من الحداثة الى ما بعد الحداثة	دار الكتاب العربي	القاهرة - دمشق ١٩٩٧	ملون ١٧٠ ص
٤٨- الفن العربي بين الهوية و التبعية	دار الكتاب العربي	القاهرة - دمشق ١٩٩٧	ملون ١٧٠ ص
٤٩- روائع العمارة والفن في العالم	دار الكتاب العربي	القاهرة - دمشق ١٩٩٧	ملون ١٠٠٠ص
٥٠- العمران الثقافي	دار الكتاب العربي	القاهرة - دمشق ١٩٩٧	١٦٠ص
٥١-النقد الفني وقراءة الصورة	دار الكتاب العربي	القاهرة - دمشق ١٩٩٧	١٦٠ ص ملون
٥٢- أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث	دار الكتاب العربي	القاهرة - دمشق ١٩٩٧	٣٧٠ص ملون
٥٣- الألواح الخزفية	دار الكتاب العربي	القاهرة - دمشق ١٩٩٧	١٨٠ص ملون
٥٤- الزخرفة العربية	مكتبة لبنان - ناشرون	بيروت ١٩٩٨	١٦٠ص ملون

PUBLICATIONS FRANCAISES ET ANGLAISE

PAR: DR. AFIF BAHNASSI

1- Damas Al Sham Tunis ed.sud 1981
2- Damascus Tunis ed.sud 1981
3- En Syrie Paris ed.Hachette 1986
4- Drr Alte Syrien und Seine Kunst
The Ancient Syria And its Arts
La Syrie Ancienne et son art V E B E.A. Seeman verlag
Leipzig 1987
5- Guide to Syria Damascus pr. Salhani 1987
6- Ebla Archaives Damascus ed. Tlass 1989
7- The Great Omayyad Mosque of Damrscus
Damascus ed. Tlass 1990
8- The Syria of culture
Damascus 1987
9- L'art plastique Moderne en Syrie
Damascus Culture Min 1964
10- La Grande Mosquee de Damas ed.Tlass Damascus 1990
11- L'Art Moderne Dans les Payées Arabes Paris-Unesco
12- Art of Islam Paris-Flammarion- Unesco- Paris 1991
13- L'Aat De Lislam Paris Flammarion Unesco Paris 1991
14- Damas Damascus Arts & Architecture 1992
15- Damascus Damascus Arts & Architectture 1992
16- Alep Damascus Arts & Architecture 1992
17- Aleppo Damascus Arts & Architecture 1992
18- The Mosque of Damascus
Damascus-Arts & Architecture 1992
19- Siria ed. Futuro di Vinco 1990
de. Lorentis- Verona

المحتويات

الفصل الرابع:

الفصل الخامس:

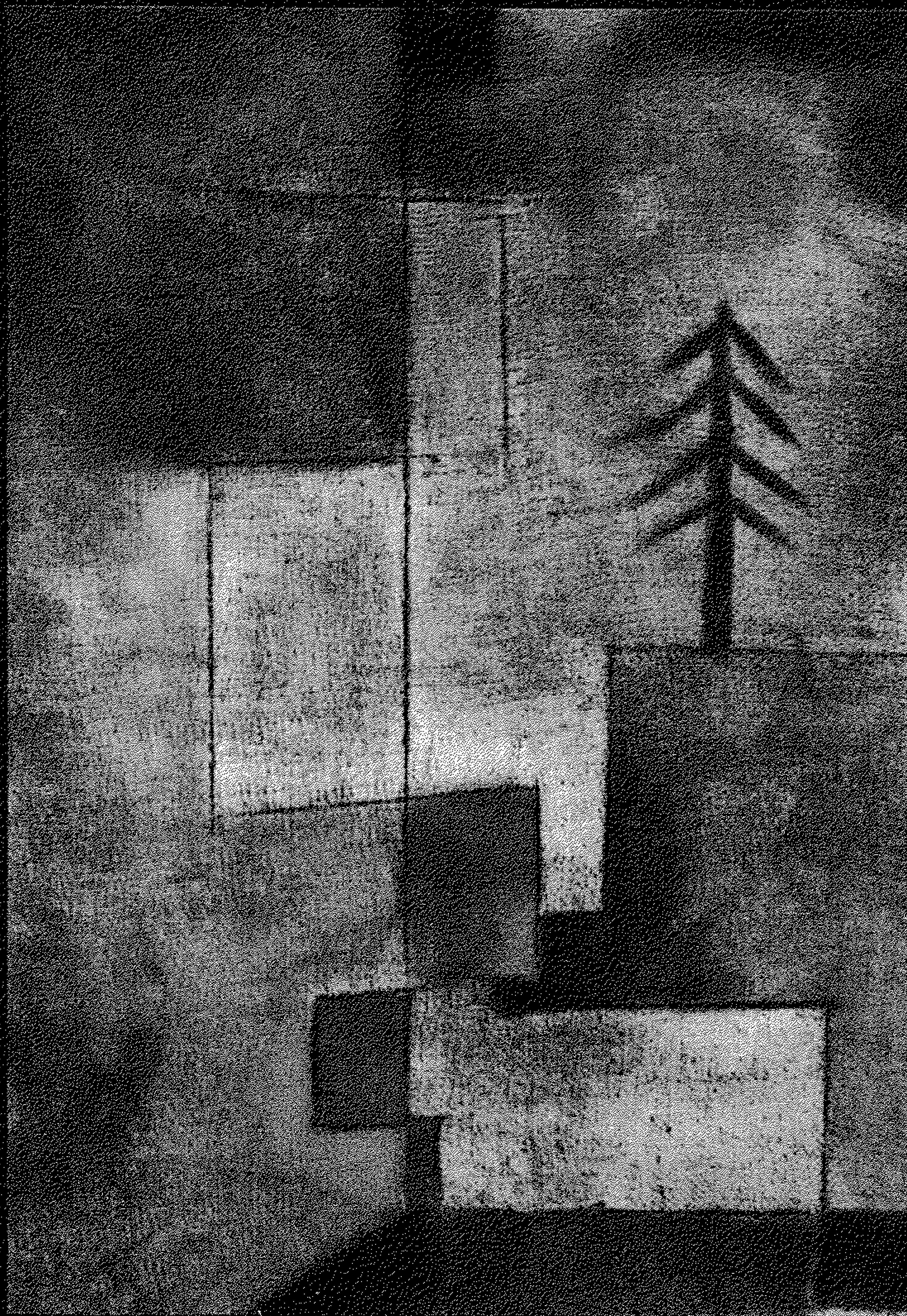
الفصل السادس:

عفيف البهنسي (دكتوراه دولة من جامعة باريس)
باحث حضاري عربي، أغنى المكتبة العربية بمؤلفات تركزت في جمالية الإبداع الفني، عمارة وتشكيلاً، وفي تاريخ الفن والعمارة في العالم، وتوسع في البحث عن الفن والعمارة الإسلامية، تاريخاً وتحليلاً جمالياً وأثرياً. ويستعد الآن لنشر مؤلفاته الأخيرة، التي تتناول مسائل نقدية معاصرة، تتحدث في الهوية والأصالة والتراث والحداثة، والتي يستكمل بها أبحاثه ونظرياته المنشورة في أمهات الدوريات بلغات مختلفة، أو المقدمة في ندوات دولية اختصاصية أو في محاضرات جامعية علمية.

ولقد اقترنت أبحاثه بتطبيقات عملية، قام بها في المؤسسات التي قادها خلال أربعين عاماً، كمدير للفنون ومدير للآثار والمتاحف السورية، وأستاذ في جامعة دمشق، ورئيس لمجلس أبحاث التاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول. وهذا الكتاب ثمرة من النتاج الغزير الذي أصبح مرجعاً للاختصاصيين، والذي ترجم أكثره إلى اللغات الأجنبية.

- **الناشر** -

AFIF BAHNASSI



L' ESTHETIQUE ISLAMIQUE DANS L' ART MODERNE



